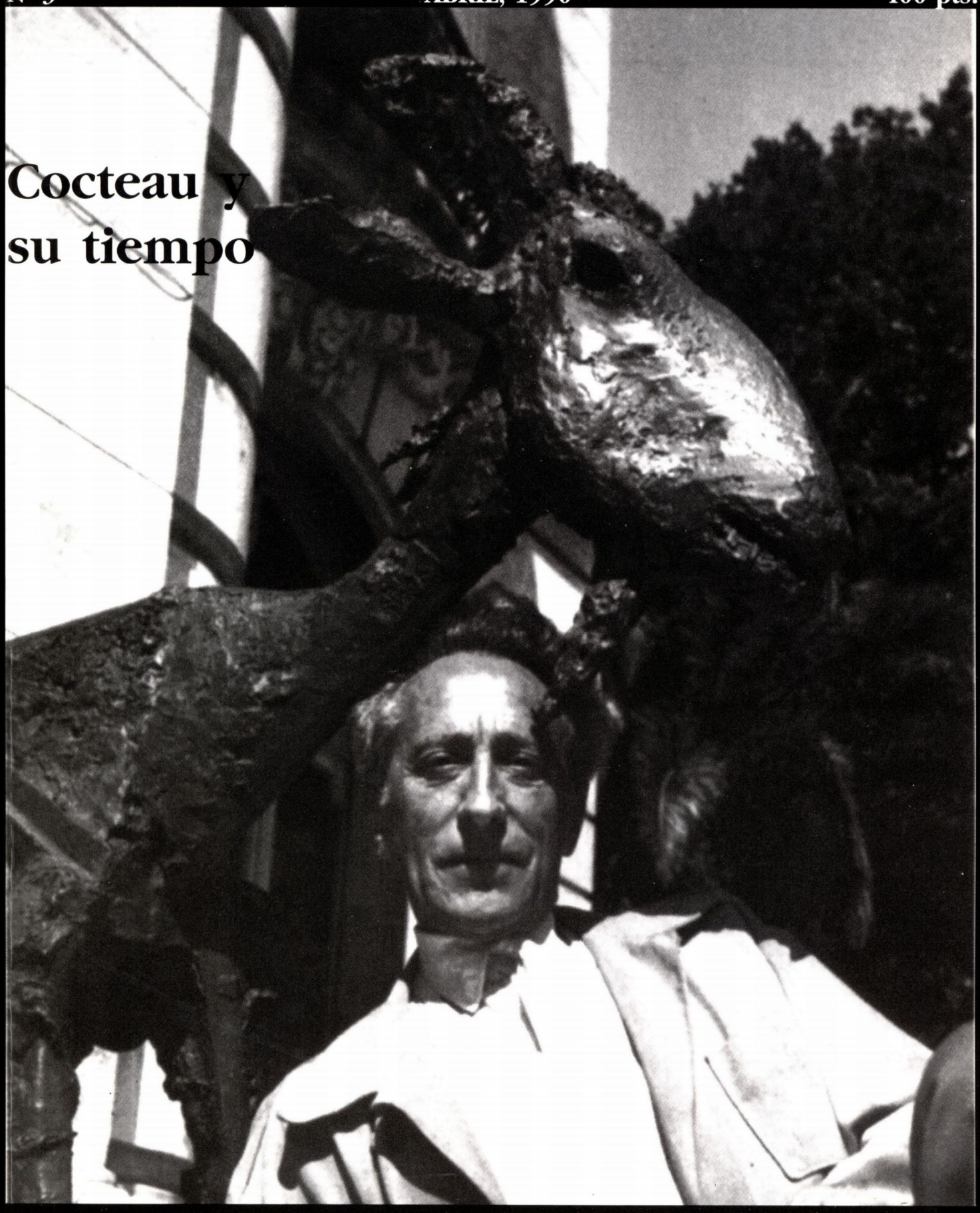
NOSFERATU

Revista de Cine

Nº 3 ABRIL, 1990 400 pts.



Cocteau y su tiempo

Próximo ciclo:

El cine épico italiano mudo

- La alternativa italiana al western americano

- Ciudades de leyenda; decorados de más de 800 metros; superproducciones como jamás se habían rodado hasta entonces...

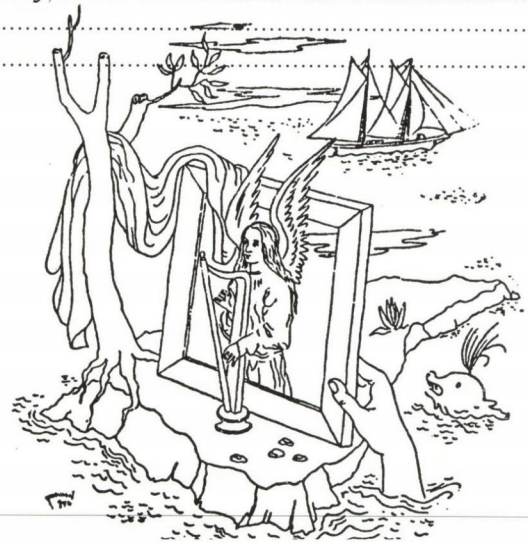
- Algunas de las más importantes películas de los años del *colosalismo* italiano.

Director: Miguel Sagüés.
Coordinadores: José Luis Rebordinos, Manu Narváez.
Diseño y composición: Txema Muñoz, Pello Murgiondo, Xavier Puig.
Redacción: Jesús Angulo, Román Gubern, Iñaki Izar, Vicente Molina Foix, Txema Muñoz, Julio Pérez Perucha Xavier Puig, José Luis Rebordinos, Josean Ruiz de Azúa, Fernando Savater, Sara Torres.
Traducción: Lourdes Auzmendi, ESKURA Itzulpen Zerbitzua, Junkal Mintegia, Bego Montorio, Jon Muñoz Idoia Santamaria, Beñat Unanue.
Fotocomposición: *Trama 8*.
Imprime: Gráficas Lizarra (Estella).
Dep. Leg.: SS-733-89
Edita:

PATRONATO MUNICIPAL DE TEATROS Y FESTIVALES
AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN

INDICE

Los disfraces del ángel, Fernando SAVATER 4
Trayectoria de Cocteau, Sara TORRES 10
El testamento de Cocteau, Vicente MOLINA FOIX 18
Un largo romance, Sara TORRES 22
El ismo surreal, Xavier PUIG 26
Itinerarios de la vanguardia histórica, Julio PEREZ PERUCHA 4
Películas del Ciclo: Cocteau, Jesús ANGULO, Román GUBERN, Txema MUÑOZ, José Luis REBORDINOS, Sara TORRES 43
La sangre de un poeta, R. G. 44
La bella y la bestia, S. T. 46
El águila de dos cabezas, J. A. 48
Los padres terribles, J. L. R. 50
Orfeo, Tx. M. 52
El testamento de Orfeo, Tx. M. 54
Las damas del Bois de Boulogne, J. A. 56
Los niños terribles, J. L. R. 58
Tomás, el impostor, Tx. M. 60
Películas del Ciclo: La Vanguardia Histórica y el Surrealismo Americano, Jesús ANGULO, Iñaki IZAR, Julio PEREZ PERUCHA, Xavier PUIG, Josean RUIZ DE AZUA 62
LA VANGUARDIA HISTÓRICA, ... 63
Symphonie Diagonale, J. R. de A. 63
Entr'acte, J. P. P. 64
Ballet Mécanique, J. R. de A. 65
Anémic Cinéma, I. I. 65
Man Ray, I. I. 66
Le retour à la raison, I. I., ... 67
Emak Bakia, I. I., ... 67
L'étoile de mer, I. I., ... 68
Les mystères du Château de Dé, I. I. 69
Vormittasgspuk, J. R. de A. 70
La coquille et le clergyman, J. R. de A. 70
A propos de Nice, J. A. 71
LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA 73
Un chien andalou, J. R. de A. 74
L'âge d'or, X. P. 76
Las Hurdes, X. P. 78
Sexto Sentido, J. P. P. 80
El orador Bluff, J. P. P. 81
Embrujo, J. P. P. 81
La corona negra, J. P. P. 82
EL SURREALISMO AMERICANO 83
Meshes in the Afternoon, J. P. P. 84
Dreams That Money Can Buy, J. P. P. 85
Bibliografía y fuentes iconográficas 86
Agradecimientos y Suscripciones 87



Los disfraces del ángel

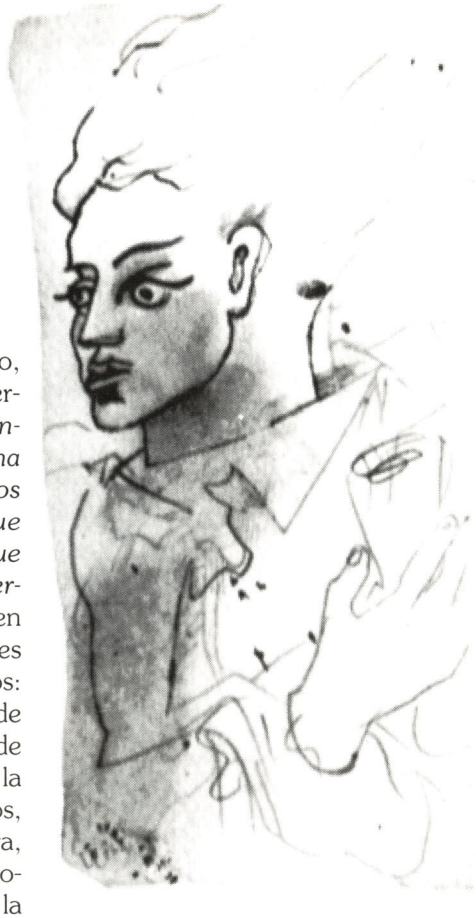
Fernando SAVATER

"Extrêmement se perdre aux bornes de soi-même
Grâce au fil qui nous fut donné
Aboutira peu loin mais c'est le seul extrême
Permis par un monde borné"

Jean Cocteau

Si nos empeñásemos en conservar a la palabra "poeta" su vinculación originaria con "creación" y quisiéramos entender ésta en la mayor cantidad de sentidos posibles, no sólo en su acepción literaria, el más auténtico *poeta* del siglo XX fue Jean Cocteau. En literatura practicó a su modo todos los géneros: el verso, la novela, el teatro, el diario íntimo, el ensayo, la crónica periodística... Pero también escribió argumentos para *ballet*, fue dibujante, pintor y diseñador (desde figurines hasta el puño de su espada de académico), trabajó como actor y fue director y guionista cinematográfico. El resto de su tiempo libre lo dedicó al opio, a las disquisiciones teológicas, a la vida mundana y a las amistades muy particulares con jóvenes hermosos e inteligentes (o, al menos, una de las dos cosas). Conoció a todo el mundo y todo el mundo, antes o después, se encontró con él en una fotografía: fue el más público de los hombres, la representación *standard* del artista cuya presencia y cuyo ingenio adornan todo acontecimiento cultural. Fue gran amigo de Picasso y de Charlot, adoró fugazmente al campeón de boxeo Al "Panamá" Brown y tuvo el más largo y fiel romance de su vida con el actor Jean Marais. Murió pocas horas después que otra de sus amigas, Edith Piaf.

Un polimorfismo tan abrumador le granjeó una celebridad algo apresurada, superficial, así como también numerosos recelos y antagonismos. Empezando por el de esas personas que, no logrando hacer nada sino trabajosamente y mal, decretan que nadie puede hacer varias cosas con soltura y bien. Le perdonaban en el mejor de los casos una de sus actividades, pero desde luego no todas, ni mucho menos su conjunto. Cuanto más fascinados habían estado en un momento por Cocteau, con mayor denuedo se volvían luego contra él. Tal fue el caso, por ejemplo, de Maurice Sachs, quien reconoce que había llegado a *rezarle* a la foto de Cocteau y que después dijo de él: *"Es un hábil periodista, vulgarizador de las revoluciones de otros. ¿Qué recuerdo guardaremos de él? El de un ilusionista espantoso que sabía escamotear los corazones y no devolver más que un conejo"* (*"Le Sabbat"*). Otro de sus enemigos, que le acusó de "inauténtico", fue Claude Mauriac, quien resumió así su visión hostil: *"Ningún subterfugio fue más flagrante que el suyo: es impuro y está obsesionado por la pureza; es viejo y está obsesionado por la juventud. Está corrompido y es un corruptor"*. Pero a la muerte de Cocteau, tendrá la honradez de reconocer: *"Yo experimentaba por él, por su talento, una admiración tan viva que me defendía de ella, desde mi primera juventud, como de una amenaza"*. Y André Gide, que le retratará en *"Les Faux-monnayeurs"* con las peores trazas posibles (en su diario dejó dicho que tenía tantos celos de Cocteau *"que le hubiera gustado matarlo"*), y todos los surrealistas, con Breton a la cabeza, y los antifascistas, que le calificarán de "colaboracionista" por haber asistido a actos culturales con alemanes durante la ocupación de París, y el periódico colaboracionista y fascista *"Je suis partout"*, donde Céline, Brasillach y compañía le llamarán "judaizante", "decadente" y todo lo demás. Desde luego, alguien con tanta capacidad para despertar aversiones ilustres no puede ser malo del todo; y aún más: nunca se *borrará* del todo.

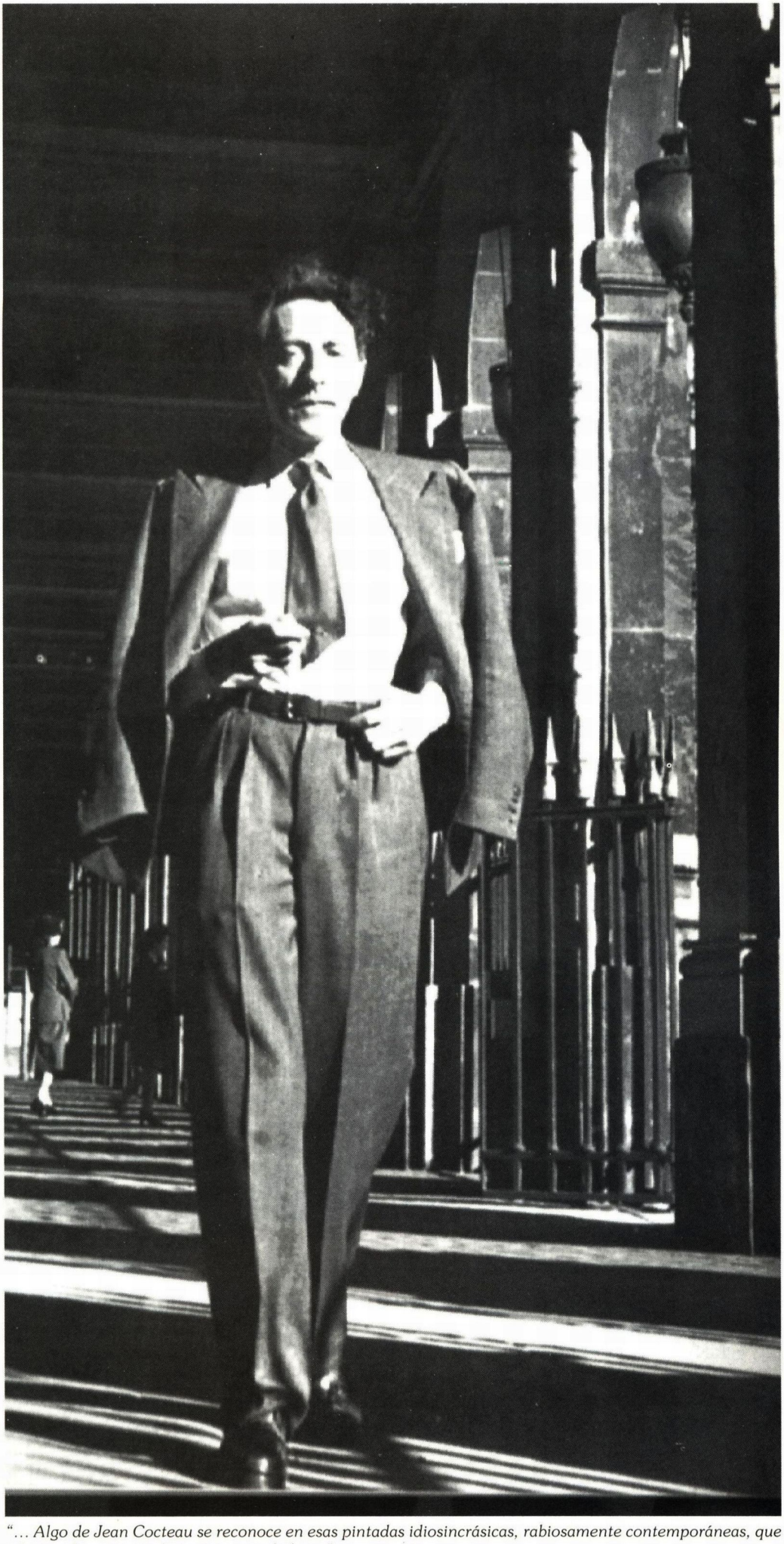


"L'Enigme du lac", dibujo a tinta de Cocteau (1934), perteneciente a la colección de Edouard Dermit.

Al aislamiento de fondo al que había llegado, entre una multitud que le celebraba sin conocerle, fue Cocteau sumamente sensible: *"Mi leyenda aleja a los tontos. La inteligencia sospecha de mí. ¿Qué me queda, entre las dos? Los deambuladores que se me parecen, que cambian de lugar más que de camisa y que pagan con un espectáculo el derecho de pernoctar donde están"*. Son palabras escritas en una de sus reflexiones autobiográficas que es también, quizá, el más hermoso de sus libros: *"La difficulté d'être"*. Allí dice que, a fin de cuentas, todo se arregla; salvo la dificultad de ser, que no se arregla. Y aún menos todavía la dificultad de ser ese artífice lleno de manos, como una diosa Kali creadora y no destructora, según aparece en una de sus más célebres fotografías. Precisamente es la conciencia de la dificultad de ser lo que le facilita y hasta le exige ser tantas cosas. *"¿Por qué escribe usted obras de teatro?, me pregunta el novelista. ¿Por qué escribe usted novelas?, me pregunta el dramaturgo. ¿Por qué hace usted películas?, me pregunta el poeta. ¿Por qué dibuja usted?, me pregunta el crítico. ¿Por qué escribe usted?, me pregunta el dibujante. Sí, ¿por qué?, yo también me lo pregunto. Sin duda, para que mi semilla vuele un poco por todas partes. El aliento que me habita no lo conozco del todo, pero sé que no es tierno. Se burla de los enfermos. Ignora la fatiga. Se aprovecha de mis aptitudes. Quiere dar su parte. No habría que hablar de inspiración, sino de expiración. Pues tal aliento viene de una zona del hombre a la que el hombre no puede descender, ni aunque le guíe Virgilio, porque ni el mismo Virgilio ha bajado allí"*. Una declaración sumamente seria viniendo de este supuesto profesional de la frivolidad.

"... Pues tal aliento viene de una zona del hombre a la que el hombre no puede descender, ni aunque le guíe Virgilio, porque ni el mismo Virgilio ha bajado allí..."

Se diagnosticaba su enfermedad como afán desmedido de modernidad. Cuenta el mejor biógrafo de Sartre (Annie Cohen-Solal) que los alumnos del entonces joven filósofo se asombraron así de ver que éste entendía realmente de *jazz*: *"Creíamos que sólo le gustaba a usted por ser moderno, como a Cocteau"*. Por cierto que estos dos personajes -tan franceses, tan diferentes, la mejor encarnación de los tipos de "intelectual" contemporáneo, el moralista/político y el estético/perverso- supieron apoyarse mutuamente. Cocteau le hizo a Sartre al menos tres favores: le presentó a Jean Genet, pulió dramáticamente la versión definitiva de *"Les mains sales"* y apoyó en público su *"Nekrassov"*, la pieza más tendenciosamente comunista de Sartre, que había despertado casi unánime repudio. Otra cosa compartieron, su fascinada generosidad respecto al talento de los jóvenes; como quiso Stevenson, cada uno supo ser (y no por razones necesariamente equívocas, como se supuso de ambos, sobre todo de Cocteau) *advocatus iuventutis*. Pero dejemos esta *liaison dangereuse* y volvamos a la modernidad. Cocteau se convirtió en el gran sancionador de lo moderno, en su garantía de origen. Stravinsky, Picasso, el *jazz*, el cine, Coco Chanel, modas, diseños y actitudes, todo lo que parecía poseer el atractivo de una *elegancia inédita* recibió la bendición de su compañía reconfortante y estilizada, rara vez inadvertida. ¿Quién sino Cocteau podía haber revelado el específicamente moderno erotismo trágico del teléfono, como hizo en *"La voz humana"*? ¿Quién sino él podría haber convertido su firma, acompañada quizá de alguno de los inconfundibles perfiles de fauno que dibujaba, en logotipo, en *trade mark* intelectual? Algo de Jean Cocteau se reconoce en esas pintadas idiosincrásicas, rabiosamente contemporáneas, que adornan los metros de nuestras ciudades...



"... Algo de Jean Cocteau se reconoce en esas pintadas idiosincrásicas, rabiosamente contemporáneas, que adornan los metros de nuestras ciudades..."

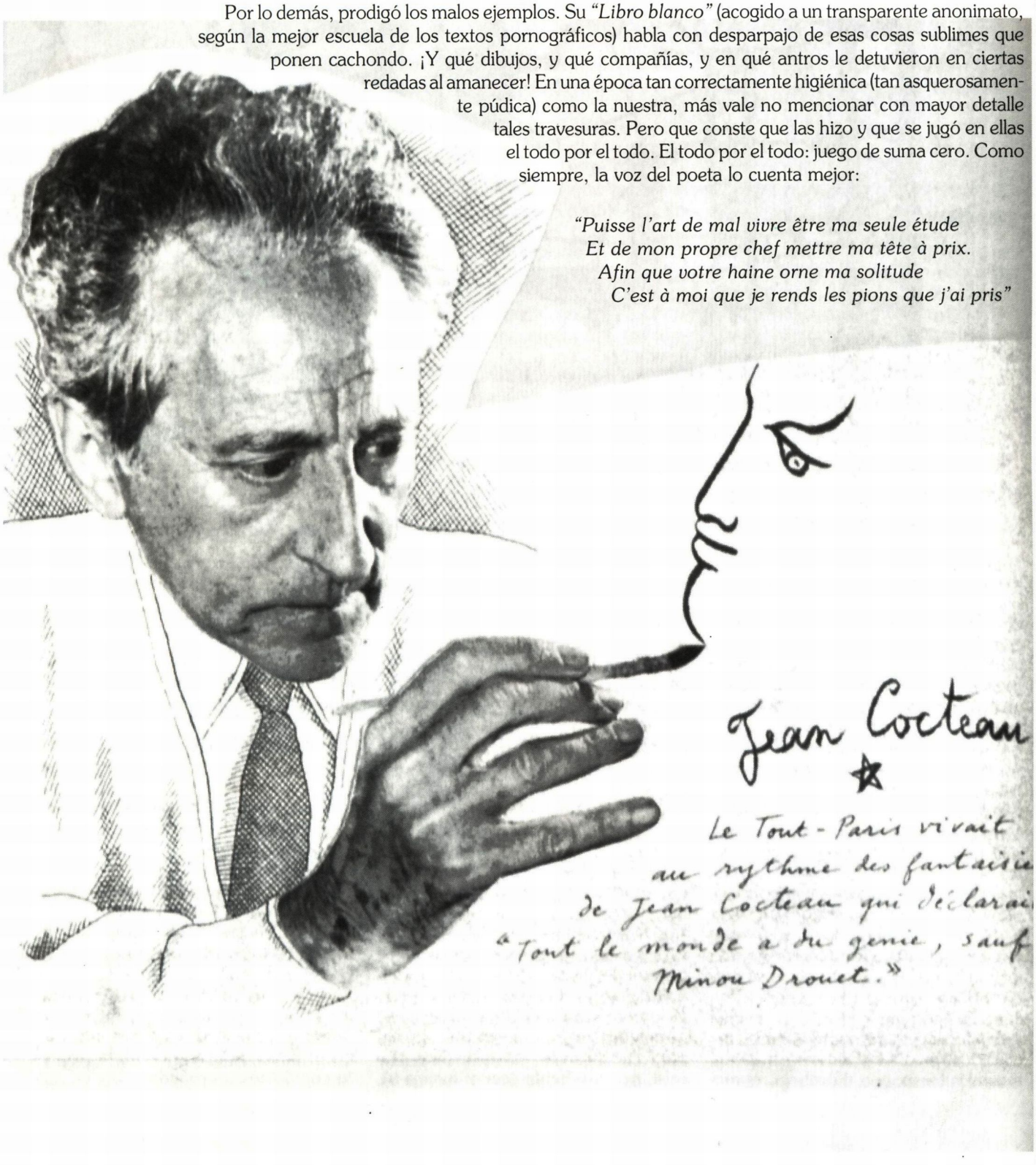
"It's a long way to Tipperary", caligrama sobre papel calco realizado por Cocteau probablemente en 1916.

Hombre de frases, se le atribuyen, como suele ocurrir, muchísimas que no le pertenecen y que, francamente, ni siquiera le merecen. Mi predilecta entre las auténticas es la respuesta que dio a André Fraigneau en una entrevista radiofónica, al ser preguntado acerca de qué salvaría de su casa de Milly, recién concluído el traslado a ella de todos sus libros, pinturas y manuscritos, si se declarara un incendio: *"Me llevaría el fuego"*. Como Prometeo, que también fue poeta porque se las arregló para hacer inventar a Zeus nuevos tormentos. El principal de los sufrimientos que afligen al creador no es el de no lograr hacer tal o cual cosa, sino el de tener que ser ésto o lo otro. Por aquí encuentra el pico del águila camino hasta los hígados de poeta, por la vía del *espíritu*, pues el espíritu (lo dijo un experto, Valéry) consiste *"en el rechazo de ser cosa ninguna"*. El diverso Cocteau, enamorado del fuego, se debatió siempre entre dolores y delicias contra la obligación de no ser más que..., todo lo que era: poeta, dramaturgo, dibujante, cineasta, coreógrafo, narrador... Cuando ya se es tanto, ¿cómo liberar aún al espíritu del avasallamiento que lo identifica, aunque sea polimórficamente? Cocteau recurrió a la ayuda de la droga y por medio del opio zarandeó su salud y su fortuna, pero sobre todo su alma. Para salvarla: como las aguas, las almas sólo se pudren al estancarse y cuanto más se agitan más sanas están. En su libro *"Opium"* (junto con los de De Quincey, Benjamin o Jünger, de lo mejor que nunca se ha escrito sobre la entraña de las sustancias psicotrópicas) describe con toda precisión los riesgos asumidos y la emancipación lograda: *"Todo lo que se hace en la vida, hasta el amor, lo hacemos en el tren expreso que rueda hacia la muerte. Fumar opio es bajarse del tren en marcha; es ocuparse de otra cosa que la vida, o la muerte"*.

Algo de frágil, de angélico, le rodeó siempre a quien tantos tenían por el gran corruptor. Un puro espíritu de quebradiza impureza. Un escritor español que le conoció, Edgar Neville, dijo a su muerte que siempre le había tenido por una especie de ángel: *"Cuando le saludaba dándole un abrazo, siempre me extrañó no ver salir plumas por las mangas de su abrigo"*. Contagio íntimo, quizá, con su ángel Heurtebise, mentor severo y algo surrealista (enemistades aparte, los parentescos se imponen) de Orfeo. Pero esa fragilidad es engañosa, porque nadie fue menos *vago* -en ninguno de los sentidos de la palabra- que Cocteau. Si es que hay que tenerle por ángel, fue un ángel industrioso. Un exquisito que se entendía como nadie con la mano de obra: cuantos le vieron haciendo teatro o cine quedaron pasmados por su capacidad de sustituir a cualquier especialista, en la electricidad, la tramoya o el vestuario. En cuanto hablaban dos minutos con él, los obreros se daban cuenta de que se las veían con un insólito colega y competían con entusiasmo, rindiendo el doble. Hasta en eso fue ángel moderno, con enchufes en lugar de plumas y alicates o brocha en vez de espada ardiente.

Por lo demás, prodigó los malos ejemplos. Su *"Libro blanco"* (acogido a un transparente anonimato, según la mejor escuela de los textos pornográficos) habla con desparpajo de esas cosas sublimes que ponen cachondo. ¡Y qué dibujos, y qué compañías, y en qué antros le detuvieron en ciertas redadas al amanecer! En una época tan correctamente higiénica (tan asquerosamente púdica) como la nuestra, más vale no mencionar con mayor detalle tales travesuras. Pero que conste que las hizo y que se jugó en ellas el todo por el todo. El todo por el todo: juego de suma cero. Como siempre, la voz del poeta lo cuenta mejor:

"Puisse l'art de mal vivre être ma seule étude
Et de mon propre chef mettre ma tête à prix.
Afin que votre haine orne ma solitude
C'est à moi que je rends les pions que j'ai pris"



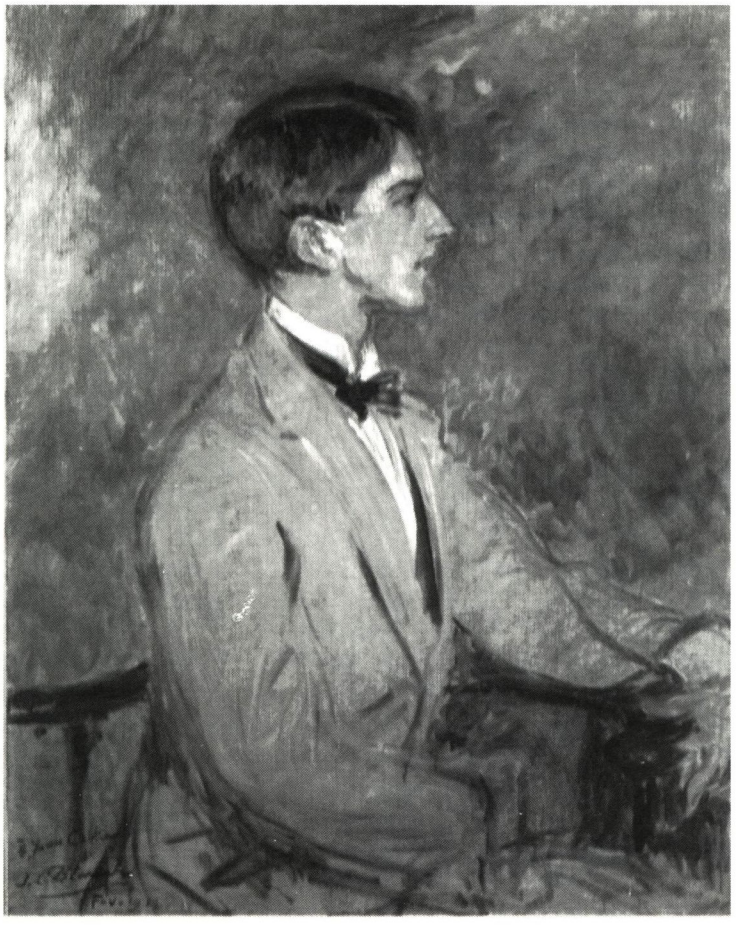
Cuando le saludaba dándole un abrazo, siempre me extrañó no ver salir plumas por las mangas de su abrigo..." (Edgar Neville)

Trayectoria de Cocteau

Sara TORRES

"Fue cuando conocí a Stravinsky cuando comprendí que la rebelión era indispensable en el arte y que el creador se rebela contra cualquier cosa, aunque sea instintivamente, es decir, que el espíritu de creación era la forma más alta del espíritu de contradicción". En 1910 Cocteau conoció al gran compositor ruso. A pesar de estas afirmaciones, el polifacético poeta de apenas veinte años venía ya desde hacía tiempo militando en el campo de la polémica, el escándalo y la contradicción. No en vano había nacido el mismo año que la Torre Eiffel, ese monstruo ultramoderno cuya fealdad es ya imprescindible para nuestra idea de París. Fue en el año 1889, año también del nacimiento de un famoso perfume: "Jicky de Guerlain". Georges y Eugéne Cocteau tienen otros dos hijos de doce y ocho años de edad cuando nace Jean. Desde un comienzo, el recién llegado se ve rodeado de controversias éticas y pasionales. Dicen las malas lenguas que ya para entonces las tendencias homosexuales del padre habían hecho que la católica Eugéne buscara los placeres fuera de casa. A Jean se le cree hijo de un artista, concretamente del pintor Joseph Wencker (frecuente retratista de la madre); otros dicen de un aristócrata y el propio Cocteau en confidencias a un amigo se reconoce hijo de un diplomático oriental. A fin de cuentas, nada de seguro, salvo la sospecha siempre intrigante del origen bastardo.

Pese a todo o por ello, Jean se convirtió rápidamente en el niño mimado de su madre, aunque a ella le gustaba salir, relacionarse y le quedaba poco tiempo para la criatura, que pondrá bajo los cuidados de una institutriz alemana. Así aprende alemán, que será durante toda su vida su lengua favorita, aunque aún hay algo más precioso que recuerda de aquellos años: sus idas y venidas con Fräulein Josephine al circo. Esta época dorada de la infancia va a recibir un duro golpe el cinco de abril de 1898 en el 45 de la calle Bruyère, donde se suicida el padre de Cocteau. Sin duda, este es el suceso más determinante de la infancia del poeta. Públicamente, tan sólo se le recuerda una mención explícita al respecto (en **Portrait-Souvenir**, que Roger Stéphane rodó en Milly en abril de 1963, poco antes de la muerte de Jean). Pero la sombra de ese suicidio es una constante en la obra del poeta y de vez en cuando la recurrencia de unas sábanas manchadas de sangre traen otra vez a este padre terrible, dudoso y desdichado.



Retrato de Cocteau, realizado por Jacques-Emile Blanche. "J'adore mon portrait de profil"

Natalie Paley, uno de los breves romances del joven Cocteau.

A pesar de que Cocteau siempre se refiera al liceo Condorcet en un tono más bien despectivo, fue allí donde descubrió su fascinación por la belleza y el secreto dulce y canalla de su carne. Le fascina uno de sus compañeros, el alumno Dargelos, que va a ser prototipo de todos los niños terribles y ángeles inexorables de su obra: *"A través de su camisa abierta surgía su ancho cuello. Un poderoso bucle caracoleaba sobre su frente. Su rostro de labios un poco gruesos y de ojos un poco atónitos, presentaba hasta las menores características del tipo que debía llegar a serme nefasto... Era hermoso, con esa belleza de animal, de árbol o de río, con esa belleza insolente que la suciedad subraya, que parece ignorarse, que saca partido de sus menores recursos y que no tiene necesidad más que de aparecer para convencer"*. Sin embargo, Pierre Dargelos, ingeniero y padre de familia, apenas posee recuerdos de Cocteau y por supuesto ignoraba que aquel niño buscó siempre en todos sus otros amantes aquel ideal perdido y que hasta el final de sus días su foto presidió la habitación del artista. El uno no recuerda casi nada, el otro nunca pudo olvidar nada. Se repite la vieja protesta: *"Te amo. Y a ti, ¿qué puede importarte?"*.

1906 había sido un año desastroso en los estudios para el joven Jean. Rodeado de abogados, banqueros, agentes inmobiliarios, los deseos del aprendiz de artista por destacar, por ser diferente, se acentuaban. Fue también el año de la muerte de su abuelo materno y al parecer de una pequeña fuga de casa para dirigirse a Marsella. Esta huida, aunque corta en el tiempo, fue rica en experiencias. O así quiso Cocteau que quedara en su imaginación. Lo que con más gusto recuerda de aquellos días son las peleas entre marineros franceses e ingleses, esa bella fauna de todos los puertos del mundo, que también obsesionaba a Jean Genet y a Fassbinder, *"marinos que deambulan solos o en grupos, respondiendo a las ojeadas con una sonrisa y no rehusando nunca el amor que se ofrece"*. Tras la muerte de su abuelo, Cocteau se instala a vivir con su madre. Las relaciones entre ambos habían sido desde siempre difíciles y complejas, pero cuando muere también la abuela Lacomte, la dialéctica amor/odio se acentúa: *"Soy un ser de una tristeza que tú conoces muy bien, pues la he heredado de ti... Los dos poseemos una tendencia hacia la pesadilla. Los niños pequeños dicen todos: 'Quiero hacerme mayor para poder casarme con mamá'. No es una cosa tan descabellada. ¿Acaso hay matrimonio más dulce, matrimonio más dulce y más cruel, matrimonio más orgulloso de sí mismo que esta pareja formada por un hijo y su joven madre?"*. En cualquier caso, este matrimonio edípico duró hasta la muerte de la madre de Cocteau. Ella le mantuvo económicamente durante muchos años y pagó bastantes de las facturas cada vez más crecidas, debido a su afición al opio. El, por su parte, nunca olvidó escribirle por navidad el poema de cada año, donde se reflejaban su ternura y su antagonismo.

Dibujo del alumno Dargelos, primera "pasión"

Eugéne Cocteau no fue la única mujer en la vida del artista, aunque ésta siempre hizo todo lo que pudo para alejar a las demás. A pesar de sus muy tempranas tendencias homosexuales, Cocteau estuvo a punto de casarse e incluso de tener un hijo. Su primera relación femenina tuvo lugar a la edad de diecisiete años con Jeanne Reynette, que cantaba en *"El Dorado"*, a donde iba el joven a celebrar el arte de la cabaretera Mistinguett, ofreciéndole violetas. A los diecinueve años se convierte en amante de Christiane Mancini, a quien en 1908 dedica el poema *"Sadismo"*. Pero será a la actriz Madeleine Carlier a quien querrá hacer su esposa un año más tarde, cuando él cuenta veinte años. La madre se encarga de alejar a esta peligrosa rival, prohibiéndole traerla a casa; también hace todo lo posible por disuadirle cuando al año siguiente Cocteau quiere un hijo de la igualmente actriz Nathalie Paley. No sabemos hasta qué punto era fuerte el entusiasmo heterosexual de Jean, pero hay que reconocer que su madre no se dedicó precisamente a estimularlo. A partir de entonces, es frecuente su relación amistosa con numerosas mujeres, de entre las cuales cabría destacar a Louise de Vilmorin (pariente de Saint-Exupéry e íntima de Malraux), la condesa y poetisa Anna de Noaïlles, Valentine Hugo y la célebre diseñadora Coco Chanel. Estas amistades, al comienzo muy vehementes, no siempre tuvieron un final feliz, pero al menos gracias a dos de ellas, con las cuales luego regañó, conoció a dos de los grandes personajes de la época: el novelista Marcel Proust y el músico Erik Satie.

Sert, Léonide Massine, Misia Sert y Diaghilev en los Bailes Rusos, dibujados por Cocteau en 1911.

1912 es un año importante en la vida de Jean Cocteau. Conoce a Gide y a Ghéon, que acaban de escribir un artículo sobre él en la *"N. R. F."* y comienza a colaborar con Diaghilev, famoso promotor del ballet moderno y amante de Nijinski, divinidad indiscutible de la danza contemporánea. El primer encargo fue dibujar el cartel del *"Spectre de la rose"*, de Théophile Gautier, que bailaban Nijinski y Karsavina. En general, su colaboración con el mecenas ruso no dio muy buenos resultados; *"Le Dieu bleu"* resultó un desastre, pero sirvió para que Cocteau hiciera su verdadera entrada en escena en la actualidad intelectual. En 1913 termina *"Le Potomak"* y en 1914, a pesar de haberse librado de la mili por su débil salud, insiste en ir a la guerra, donde permanecerá hasta 1916 en el servicio de ambulancias, como estuvo Nietzsche. Fue en el mismo año cuando comienza a colaborar en la revista *"Mot"* y a firmar sus primeros dibujos con el nombre de su perro, *Jim*. 1917 supone su primer gran escándalo, con el ballet *"Parade"*, realizado entre Satie, Picasso y él mismo. El público revoltoso amenazó a los autores. Más de diez años tuvo que esperar el artista para obtener su segundo escándalo sonado con el que no había dejado de soñar: *"La voz humana"*, en la Comédie Française. Tras varias obras teatrales, poéticas, etc. (*"Le Bœuf sur le toit"*, *"Les mariés de la Tour Eiffel"*, *"Le secret professionnel"*, *"Le grand écart"*, texto y dibujos de *"Opio"* y *"Los niños terribles"*), llegamos a un nuevo escándalo, en esta ocasión debido a su primera película, **La sangre de un poeta** (1931). Que la poesía es desangrarse lo sabía bien por su propio caso. Aquejado de enfermedades de la piel, con varias desintoxicaciones de opio a la espalda, ahora estaba gravemente enfermo de fiebres tifoideas. A Cocteau nunca le molestó del todo estar enfermo, porque de hecho, lo que más le había gustado desde pequeño es que los otros se ocuparan de él. Sin embargo, al igual que tantos creadores, supo poner la enfermedad a su servicio: *"Obtengo del dolor un beneficio: sin cesar me llama al orden"*.

"Mi último recuerdo de Sarah B., como Athalie". Jean Cocteau

En esta primera etapa de su vida queda marcado por una relación fugaz en años pero decisiva en cuanto formación. Se trata de su amistad con el joven Raymond Radiguet, al que encuentra en 1918 por mediación de Max Jacob y que ha de morir en 1923. Es una amistad apasionada, basada sobre todo en la literatura. Radiguet, precoz, exigente hasta la intransigencia, da lecciones de modernidad a Cocteau. Los dos maestros en el culto de lo moderno del poeta son un escritor que conoció al final de su vida, Guillermo Apollinaire, y el joven Radiguet, tan tempranamente desaparecido. Las dos novelas que dejó escritas Radiguet son *"El diablo en el cuerpo"* (recientemente llevada al cine de manera libre por Marco Bellochio) y *"El baile del Conde de Orgel"*. Al recuerdo admirativo de Radiguet permanecerá fiel Cocteau toda su vida.

En 1936 publica *"Portraits-Souvenirs"* y, debido a una apuesta, marcha a dar la vuelta al mundo en ochenta días con Marcel Khill. Será en este viaje cuando conozca a Charles Chaplin, con el que le unirá después una larga amistad. Así llegamos a 1937, año en el cual Cocteau conocerá a un joven de veinticuatro años, hermoso donde los haya, que unirá para siempre su nombre al del poeta: nos referimos por supuesto a Jean Marais. Junto a éste, otro encuentro paralelo y a la vez opuesto: el del campeón de boxeo Al "Panamá" Brown. Son los dos extremos de la tentación erótica de Cocteau: el actor, rubio, casi griego en su belleza, representante de un mundo de arte y sensibilidad; el boxeador negro surgido de los bajos fondos, acostumbrado al mundo frecuentemente turbio de los cuadriláteros, también supremamente elegante a su modo, con la terrible elegancia de la fuerza. En ambos casos, el poeta intervino estimulantemente en la carrera de sus dos seductores, lanzando al estrellato a Marais y relanzando a "Panamá" Brown de nuevo al puesto de campeón, que había perdido recientemente. Quien desee más información sobre la apasionante figura del boxeador panameño, puede consultar la excelente biografía escrita por el pintor Eduardo Arroyo y publicada en España por Alianza Editorial.

Cocteau, hombre de mundo: con Charles Chaplin y Paulette Godard (izquierda). A la derecha, la diseñadora de modas Coco Chanel.

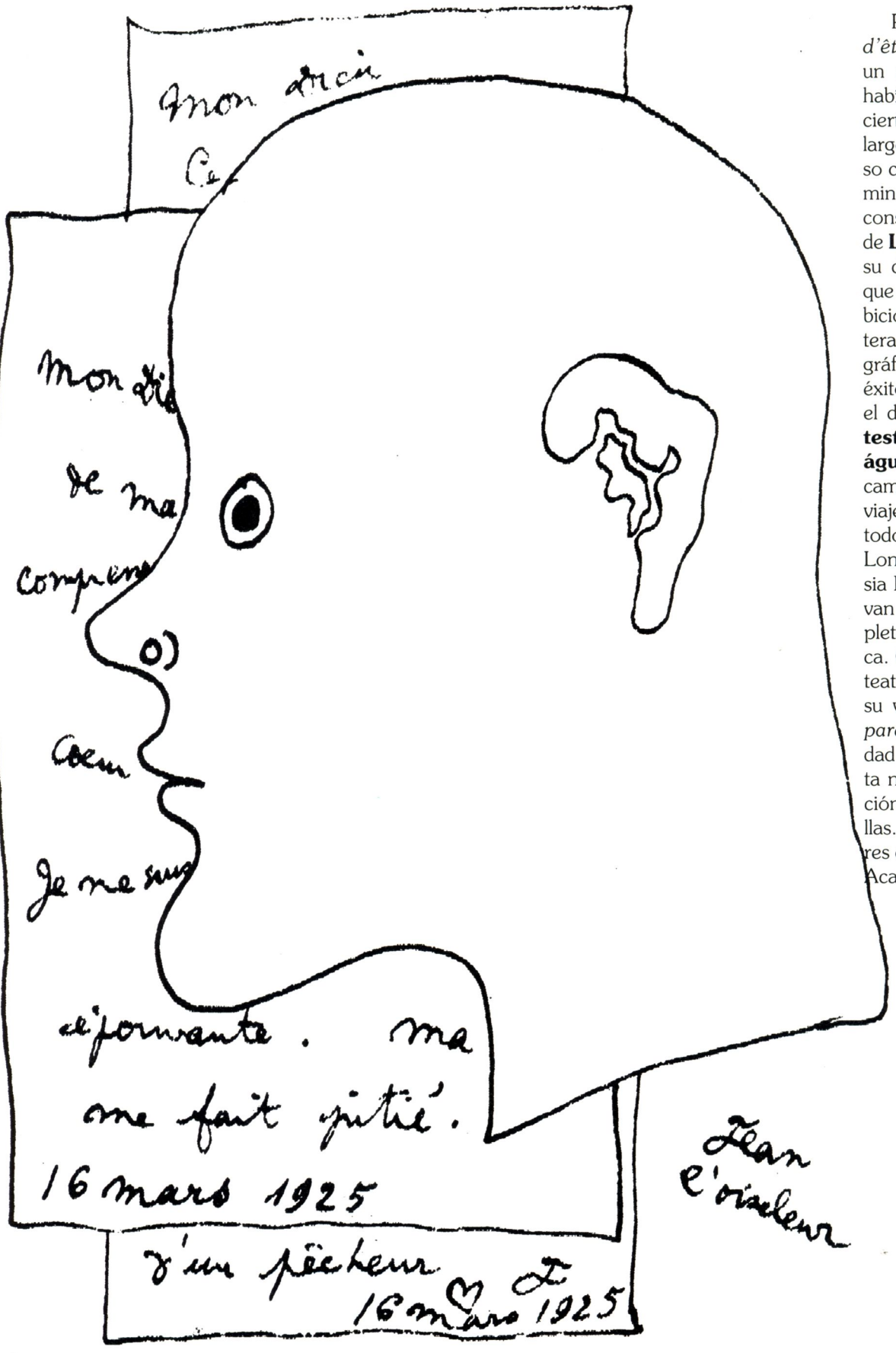
"Composition aux trois visages", 1952. Dibujo de Cocteau perteneciente a la colección de Edouard Dermit.

La generosidad de Cocteau con los jóvenes, no siempre correspondida, fue indudable. Por los años cuarenta conoció a Jean Genet, por entonces mucho más ladrón que literato, aunque uno de los robos por los que fue detenido era el de una edición de lujo de Verlaine. Cocteau hizo todo lo posible por editar al insolente pero genial escritor y le presentó a Sartre, cuyo estudio sobre Genet fue decisivo para que éste abandonara definitivamente el mundo del hampa por el de la literatura. Una vez editado y reconocido, Genet no guardó ningún agradecimiento por Cocteau, al que despreció como poeta y cuya ayuda generosa minimizó retrospectivamente.

El año 46 es la fecha de los dos logros más universalmente celebrados del Cocteau maduro. Estrena su película **La Bella y la Bestia**, de la que siempre se sentirá máximamente satisfecho y por la que recibirá el premio *"Louis Delluc"*. Y el veinte de diciembre en el teatro Hebertot monta *"El águila de dos cabezas"*, un drama apasionado como una ópera romántica y a la vez sumamente moderno en su sensibilidad. Tal como otras de sus piezas fue llevada al cine bajo su propia dirección. Rosellini, por su parte, rodó **La voz humana**, tan polémica en su día. Al año siguiente, tras haber comprado con Jean Marais una casa en Milly-Lafôret, que él quería considerar su casa definitiva, escribe *"La difficulté d'être"*, uno de los autorretratos de artista contemporáneo más notables.

Gloria y agonía

Pese a que en *"La difficulté d'être"* se proclamaba como un artista acabado, pues ya había dicho y hecho todo, lo cierto es que aún le quedaba un largo y en ocasiones vertiginoso camino por delante. Un camino en el que no faltaron los consabidos escándalos como el de **Los padres terribles**, con su delicado tema del incesto, que despertó iras y hasta prohibiciones, tanto en su versión literaria como en la cinematográfica. Un camino jalonado de éxitos siempre polémicos como el de sus películas **Orfeo**, **El testamento de Orfeo** y **El águila de dos cabezas**. Un camino en el que abundan los viajes a España (Marbella sobre todo), a Grecia, a Austria y a Londres, donde decora la iglesia Nôtre-Dame de France. Se van publicando sus obras completas de poesía, teatro y crítica. Graba discos con sus obras teatrales o poéticas leídas por su voz y hasta *"Un mensaje para el año 2000"*. Su actividad como decorador y figurinista no cesa y realiza la decoración pictórica de diversas capillas. Tampoco faltan los honores como su incorporación a la Académie Française, una elec-



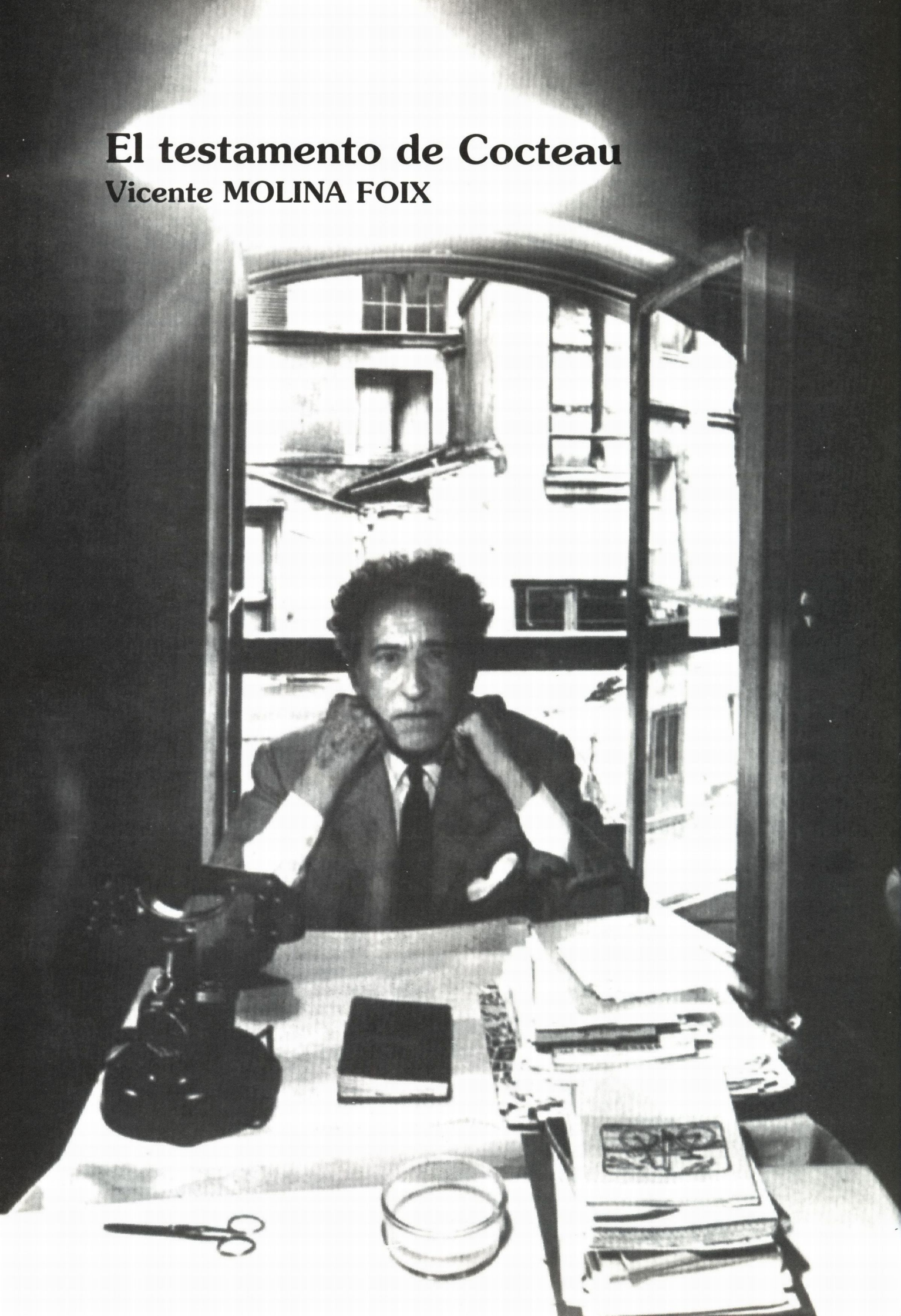
"Le Mystère de Jean l'oiseleur", dibujo de Cocteau en 1925, durante una cura de desintoxicación.

ción que, según dicen sus adversarios, le hizo desmayarse de placer. Y tres años antes de morir es elegido príncipe de los poetas en París, lo que desencadena el consabido escándalo, en el que participan algunos de sus viejos enemigos surrealistas, como Louis Aragon. En 1954 tiene su primer infarto de miocardio, en cuya convalecencia los médicos le prohiben escribir, teniendo que resignarse sólo al dibujo y a la pintura. En 1963, el veintidós de abril, vuelve a tener otro ataque cardíaco. Se recluye en Milly, su casa soñada, la que compró para ser feliz con Jean Marais. Allí muere el once de octubre, pocas horas después que Edith Piaf. Siempre había jugado con la muerte: en **El testamento de Orfeo** el poeta encarnado por él muere atravesado por la jabalina que le lanza Minerva, mientras murmura: *"¡Qué horror!... ¡Qué horror!"*. Esta confesión casi trivial es chocante en quien siempre había logrado una exaltación positiva de la muerte. Y como un muerto que volviese para dar noticias se imagina en uno de sus primeros libros, escrito en la época de su encuentro con Radiguet, *"Discurso del gran sueño"*. Allí dice: *"Tengo una grave noticia triste que anunciarte, estoy muerto... Entre nosotros la velocidad es mucho más importante que entre vosotros... A nosotros no se nos ve, no se nos oye, se nos puede atravesar sin hacerse daño. Nuestra velocidad es tan fuerte que nos sitúa en un punto de silencio y de monotonía. Te pido perdón. Para pedirte perdón he hecho el extraño esfuerzo de aparecer. La poesía se parece a la muerte. Conozco su ojo azul"*.

Jean Cocteau, ¿un frívolo o un genio?

El testamento de Cocteau

Vicente MOLINA FOIX



Hay quienes aún sostienen que el destino de Cocteau quedó sellado el día en que, siendo él muy joven, Diaghilev, el gran patrón de los Ballets Rusos, le dijo, tras conocerle: *"Etonne moi"*. Para estos observadores, entre los que se encuentran los falsos puristas del arte y de los géneros sin contaminar, que reprochan a Cocteau su versátil y proteica condición, el escritor se pasó el resto de sus días asombrando no sólo a Diaghilev sino a todos los públicos.

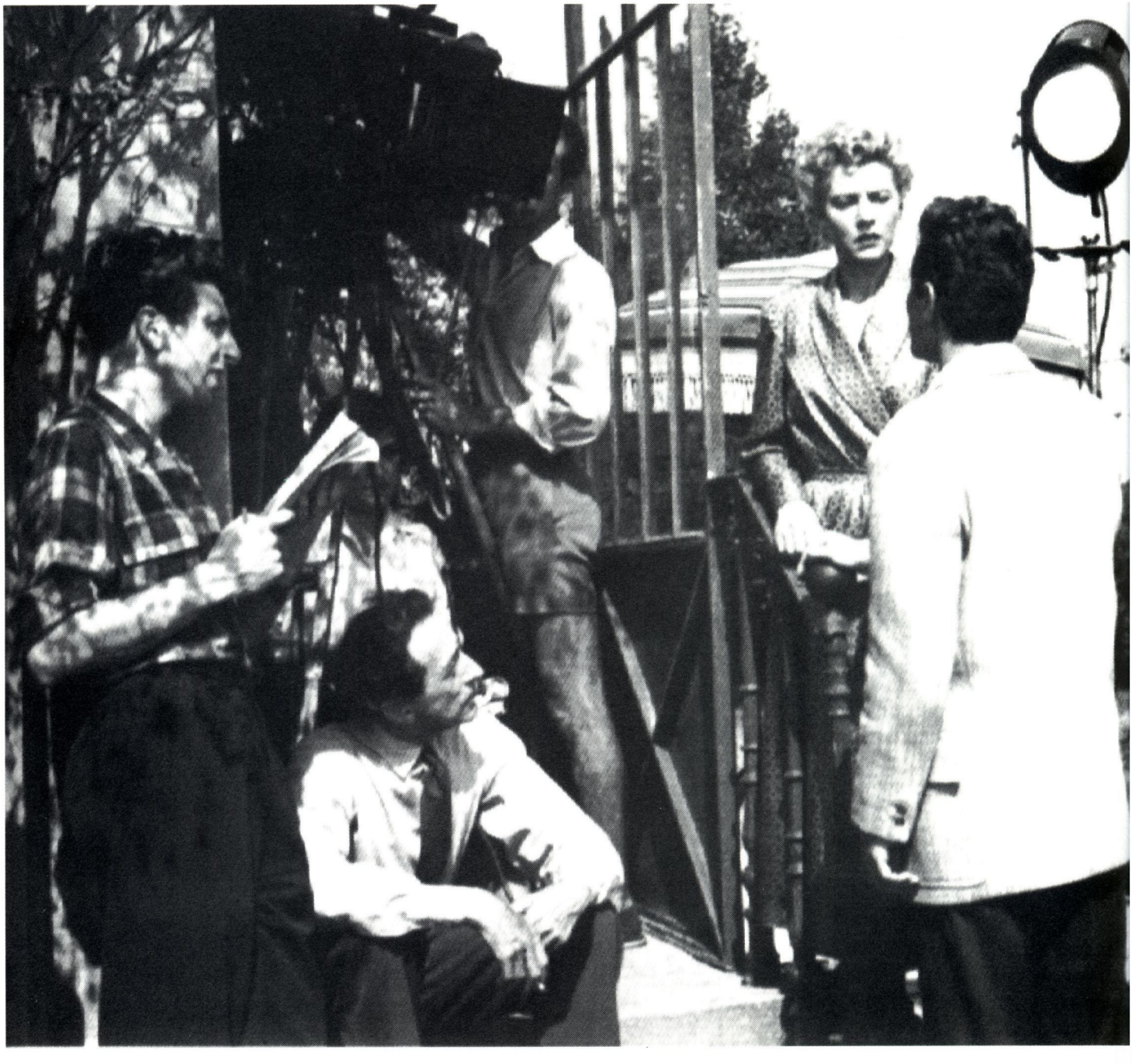
Aunque asombrar al común de los mortales no sea nada ocioso, y el arte, desde Licofrón a Lautreamont, desde Goya a Hitchcock, esté lleno de hábiles y geniales truquistas, yo prefiero cifrar la importante contribución de Cocteau al cine no en el fuego deslumbrante de sus piruetas, casi todas inolvidables, sino en el *método* que se contiene en dos de sus afirmaciones, verdaderas proclamas estéticas de quien, junto a realizador muy productivo, fue agudo desvelador de los específicos fílmicos.

La primera cita la extraigo de un texto suyo de 1948, *"Poésie et films"*, y dice así: *"El cinematógrafo es un arma poderosa para obligar a los hombres a dormir de pie. La noche de las salas y la luz lunar de la pantalla son propicias para provocar la hipnosis colectiva gracias a la cual actúan los fakires de la India"*.

Decorado realizado por Jean Cocteau para la ópera "Antigone", de Arthur Honegger y el mismo Cocteau, para la puesta en escena del Palais Garnier (1943).

La segunda, en dos partes, la extraigo de textos de Cocteau correspondientes a 1949 y 1961 (y hay que aclarar que la recopilación de sus escritos teóricos sobre el cine, *"Du cinématographe"*, aparecida en 1973 es, junto con el también interesantísimo conjunto de sus *"Entretiens sur le cinématographe"*, del mismo año, la prueba irrefutable de la seria e iluminadora aproximación del artista a ese oficio nada caprichosamente elegido). En el primero, *"L'amour de l'Art"*, leemos: *"Es lástima que el público pierda el sentido del ceremonial y las pompas. El teatro (...) ya no confronta a las multitudes con la zarza ardiente de las candilejas, la solemnidad de la cortina roja, los tres golpes y un silencio casi religioso. Todo el mundo llega tarde, pisotea, molesta a las filas de las personas sentadas, habla a la acomodadora, tose, escupe y, soñando sólo con su vehículo, se apresura a partir, cuando los actores, que han derrochado sus energías por él, le saludan"*.

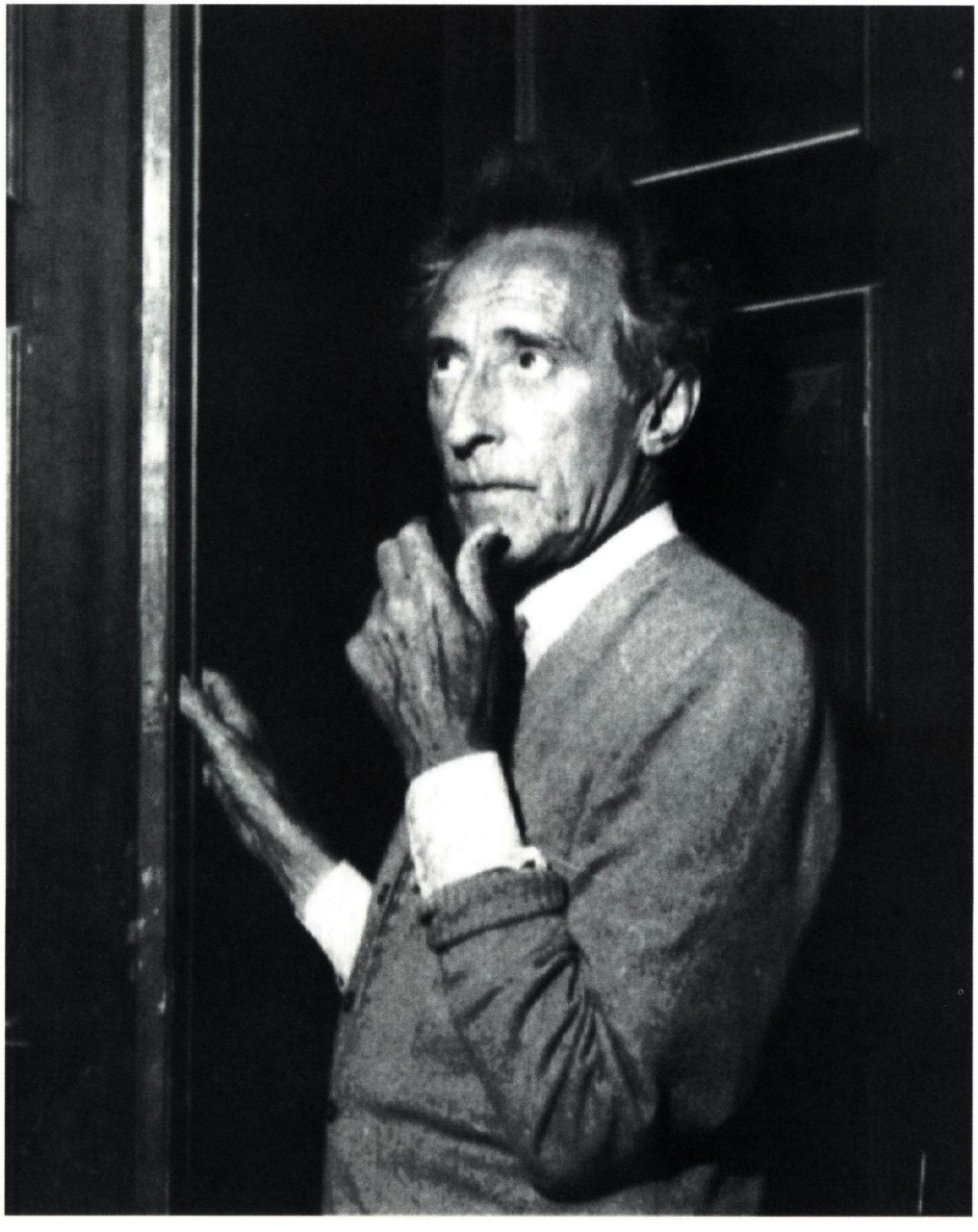
En estos dos fragmentos citados podemos constatar, dichas a la peculiar manera *coctosiana*, su comunión con una de las constantes de la vanguardia literaria y pictórica de los años 20 respecto al cine: la consideración del nuevo arte como reducto de los ilusionismos que la palabra escrita y la materialidad pictórica ya no podían dar, y su revalidación como depositario de esas pulsiones de lo sagrado, lo mágico y lo lúdico con la que fue saludado por Breton y Artaud, entre otros.



Cocteau con parte de su equipo técnico y artístico durante el rodaje de ***Orfeo***

Pero quiero, para acabar, completar las citas con un texto de sus últimos años, en el que se comprueba la evolución de Cocteau desde esa primera consideración, tan propia de un momento histórico y una generación de lucha, del cine como *juguete* o caja de magia a otra más compleja, adulta y plenamente *expresiva*: *"El cinematógrafo sólo tiene cincuenta años. Es muy joven para una musa. Aún da sus primeros pasos. A mi juicio está en camino de convertirse en el arte completo por excelencia; un teatro de las multitudes en el que no falta ni la música, ni la danza, ni la palabra, ni la máscara griega (el primer plano), ni los murmullos que cientos de oídos pueden entender, ni ninguno de los elementos que componen el drama"*.

Es la misma evolución que encontramos en la filmografía de Cocteau, desde los juegos hipnóticos de **La sangre de un poeta** a la riqueza dramática de **El águila de dos cabezas** o los **Orfeos**.



Jean

Un largo romance

Sara TORRES

Años atrás, Jean Cocteau escribió en su obra *"Le Potomak"*: *"El amor es un inefable desastre"*. Todavía no había conocido a Jean Marais. Desde su encuentro en 1937 constituyeron una pareja de amor-amistad, que duró incluso más allá de la muerte del poeta. Sus vidas estuvieron unidas íntimamente durante más de veinticinco años; aunque se alejaron de vez en cuando, en realidad jamás se separaron. Por lo tanto, al hablar de Cocteau es casi inevitable referirse a Jean Marais, y a la inversa todavía más. Generoso y entusiasta amigo de los jóvenes, no siempre Jean Cocteau fue correspondido con agradecimiento. Suele pasar que el chico, una vez asentado en el mundo artístico o profesional, con unos años más y cierto afán de independencia, se vuelva contra su antiguo protector con algo parecido al rencor. No fue este el caso de Jean Marais respecto a Cocteau. La foto más emotiva del entierro del poeta muestra la fosa abierta y junto a ella a un hombre maduro, elegantemente trajeado, que lanza una última mirada de dolorida ternura. En su autobiografía, escrita doce años más tarde, Jean Marais anotó refiriéndose a ese momento: *"Jean, no lloro. Voy a dormirme mirándote y a morir, porque a partir de ahora sólo fingiré vivir"*.

Dibujo de Cocteau (1937 ó 1938) en el que aparecen sus amigos Marcel Khill, dos perfiles de Jean Marais y un tercer personaje, posiblemente Roger Lannes (Colección de Edouard Dermit).

Jean Marais nació el once de diciembre de 1913 en Cherbourg. De pequeño vivió con su madre, que le mimaba y le consentía todos los caprichos. Desde niño fue particularmente hermoso, ofreciendo, según luego dijo Cocteau, *"todas las características de esos hiperbóreos de ojos azules de los que habla la mitología griega"*. La madre, también muy bella, tenía vocación de actriz: a veces se acercaba a su hijo disfrazada de mendiga pidiéndole una limosna y estallaba en risas al no ser reconocida. Jean empieza a trabajar como ayudante de fotógrafo y pintor que copiaba postales. Después desempeñó pequeños papeles secundarios hasta encontrar a Charles Dullin, su verdadero maestro de interpretación. En 1937 otros jóvenes actores se dirigen a Jean Marais para pedirle que se incorpore con ellos al *"Edipo Rey"*, de Jean Cocteau. El día de la prueba, Cocteau está tan lleno de opio (por entonces fumaba hasta sesenta pipas diarias) que no puede terminar la lectura de la obra. Pero concede el papel de protagonista a Jean Marais. Los otros compañeros no tomaron bien esta preferencia y el poeta tuvo luego que arreglar las cosas concediendo el papel de Edipo a un joven más experimentado y relegando a su futuro amante al coro. Sin embargo, el flechazo del artista hacia el *"Antinoo plebeyo"* (como le llamó Ernst Jünger) ya era definitivo. Cocteau tenía cuarenta y ocho años y Marais veinticuatro. El efebo no sentía de momento tanto amor por el prestigioso escritor como respeto, admiración y halago. Sin embargo, el amor vino luego, y con altibajos hasta el final.

El bello Jean Marais caracterizado como la Bestia enamorada

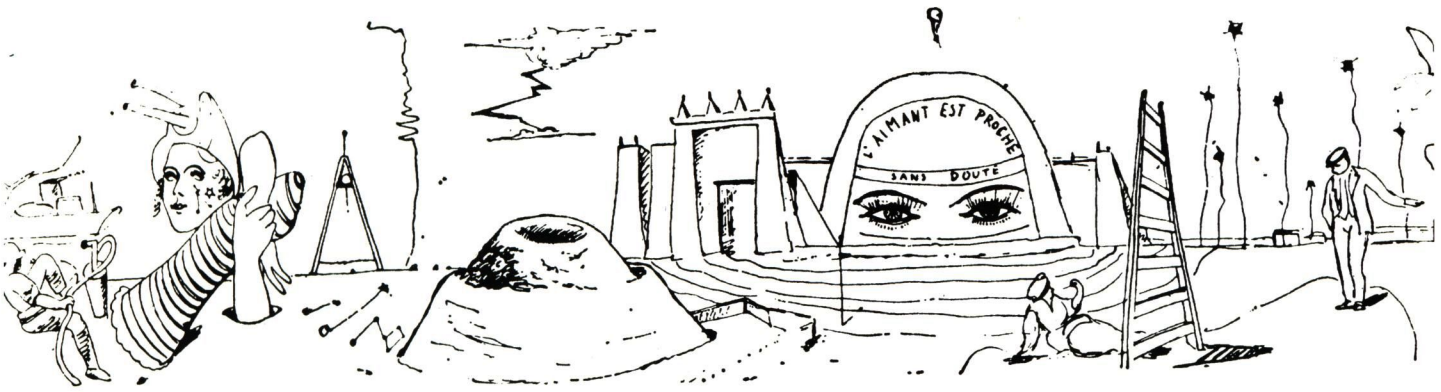
Foto de rodaje de ***El águila de dos cabezas****, en la que aparecen Marais, Cocteau y Edwige Feuillère.*

A partir de entonces, Cocteau se hará acompañar con júbilo a todas partes por el joven. Escribirá para él *"Les parents terribles"*, *"La máquina de escribir"*, *"Remand et Armide"*, *"El eterno retorno"* (en el que alcanzará su mayor éxito), *"El águila de dos cabezas"*, y le hizo protagonista de todas las películas que realizó, empezando por la más hermosa de todas, la más inolvidable: **La Bella y la Bestia**; aunque hay que decir que la preferida de Jean Marais es **El testamento de Orfeo**, un film autobiográfico. Pero no todo lo que le escribió fueron obras cara al público. Cotidianamente le deslizaba por debajo de la puerta pequeños poemas de amoroso ingenio: *"Eres mi única obra maestra y ya no trabajaré jamás más que para ti, en película y teatro, para permitirte resplanceder y vivir tu gloria. Ayúdame a ser santo, a ser digno de ti y de mí. No vivo más que por ti". "Lo que yo quisiera es que nuestro amor sea continuamente excesivo. Semejante a las obras. Siempre puntero, en escándalo y en fuerza". "Cada vez me acostumbro menos a abandonarte y todos los minutos que paso lejos de ti me parecen tiempo perdido"*. Sin embargo, en 1947 cuando acababan de comprar juntos la casa de Milly-la Forêt, imaginada como un nido de amor semi-eterno, Jean Cocteau conoce al jovencísimo Edouard Dermit, y una nueva pasión se despierta en él. Entonces ya Marais tenía treinta y cuatro años y Cocteau descubría por experiencia propia la dolorosa verdad de que el amor es eterno pero el amado envejece. La atracción, la necesidad que el cuerpo del poeta sentía por la juventud y la belleza eran mucho más fuertes que los deseos de estabilidad y orden. Todavía les quedaba mucho camino afectivo que recorrer juntos, pero mediado por largas separaciones y cada vez más intensamente amistoso y menos erótico. También Jean Marais, a su vez, tuvo otros amores y desplegó su vida lejos de la sombra de Cocteau. Pero ninguno de los dos, en el fondo, hubiera probablemente rechazado aquella oración casi heroica con la que acaba Jaime Gil de Biedma su poema más célebre, oración

"para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han amado mucho".

El ismo surreal

Xavier PUIG



n de escritura automática", dibujo de ıst del año 1924. En la página anterior, de l'Eglise", o "La Serpent", fotocolla- ındré Breton, realizado en 1932.

"En esta época, es la realidad misma la que está en juego"
Octavilla surrealista

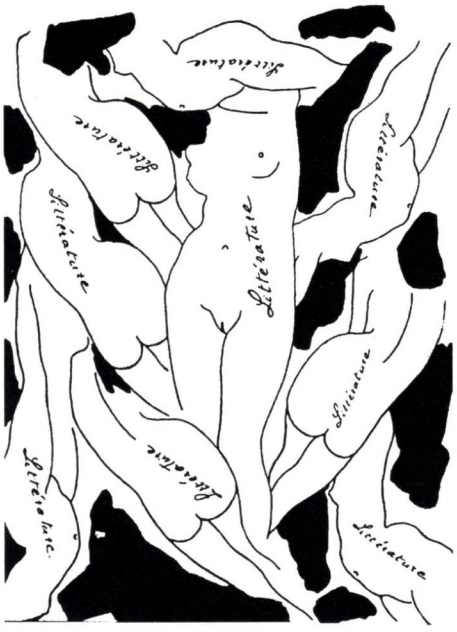
"El surrealismo está al alcance de todos los inconscientes"
André Breton

1.- Los orígenes de Un "ismo"

La absurda carnicería de la Iª Guerra Mundial y el "retorno al orden" posterior, significaron una profunda fractura existencial para toda una generación de jóvenes europeos. Es en este contexto que el Dadaísmo enfrentará su respuesta destructiva y nihilista al salvajismo capitalista que había hecho posible tal estado de cosas. Su visceral rechazo -total y espontáneo- a cualquier convención moral o social, definición o norma estética, harán de la burla y la provocación su único principio de vida.

No obstante, y dentro del propio movimiento en su fracción francesa, la corriente encabezada por el carismático *"papa"* André Breton -según irónica terminología acuñada por futuros surrealistas expulsados-, opondrá al destructivismo dadaísta una voluntad constructiva, a través de una búsqueda experimental y científica, basada -principalmente- en la filosofía y en la psicología. Así, frente al puro anarquismo de Tristan Tzara, la corriente bretoniana opondrá una teoría del conocimiento que -esencialmente- se revelará como profundamente moral.

1922 marcará la definitiva ruptura de los futuros surrealistas (Aragon, Eluard, Artaud, Ernst, Picabia, Arp, Péret, Masson, Prévert, Naville, Miró...) respecto al común movimiento originario, apareciendo -dos años más tarde- el *"Primer Manifiesto Surrealista"*, firmado por André Breton que, además de ser un *corpus* doctrinario, formalizará el nacimiento del nuevo movimiento.

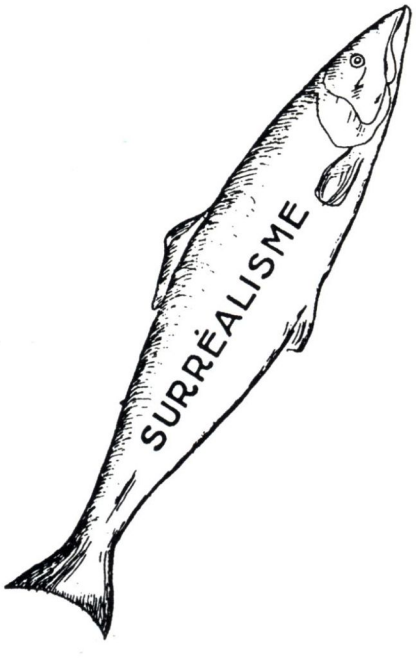


Dos portadas de la revista surrealista francesa "Littérature".

2.- El período "investigador"

Siguiendo los escritos del propio Breton, podríamos dividir al movimiento surrealista en tres etapas históricas diferenciadas pero que conservan -unitariamente- una coherencia común. Así, el primer período (*"investigador"* o *"intuitivo"*, al decir de Breton) abarcaría desde la ruptura con *Dadá* hasta la crisis interna del movimiento en 1925.

Ya en 1919, Breton y Soupault -que, junto con Aragon, habían fundado la revista *"Littérature"*- redactan el primer texto de *"escritura automática"* (*"Los campos magnéticos"*), en el que utilizan el método de la asociación libre empleado por Freud en la terapia de sus pacientes, a fin de provocar una "experiencia" -científicamente- que, por medio de la escritura, dejara constancia de los aspectos inexplorados de la propia conciencia. Este texto -definitivamente matizado a raíz del *"Primer Manifiesto"*- implicará una de las tesis más fundamentales del credo surrealista: existe "otra realidad" -tan real y lógica como la exterior- que es la de los sueños, la de la fantasía y de los juegos espontáneos del inconsciente y que se desarrolla al margen de toda fruición filosófica, estética o moral.



El descubrimiento de esa *"otra realidad"* (Breton visitará a Freud en Viena, en 1921) alterará para siempre las relaciones que el hombre ha mantenido hasta entonces con la -supuestamente única- realidad primera o exterior. A partir de ahora, una de las premisas básicas que guiará las investigaciones surrealistas será el intento de alcanzar la síntesis dialéctica entre estas dos realidades que, al mismo tiempo, son constitutivas -y *subjetivamente* comunes- a todos los hombres.

Serán precisamente las distintas interpretaciones sobre cómo realizar esa *síntesis* las que marcarán las sucesivas crisis -y expulsiones- del movimiento surrealista.

Ese buceo exploratorio en lo inconsciente, esa búsqueda de la *"otra realidad"* -constituyente y constitutiva- a través del *"automatismo puro"*, implicaba una de las características comunes en las vanguardias de los años veinte, la supresión del sacrosanto ego creador o *"conciencia creadora"* (*"Yo trascendental"*) que se afirmaba a través de la *representación clásica*. Así lo expresará Breton en su *"Primer Manifiesto"* de 1924, al definir qué sea el surrealismo:

"Surrealismo: Automatismo psíquico puro por el cual alguien se propone expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral".

Este *automatismo* será aplicado plásticamente por Arp (manchas de tinta) o Masson (dibujos realizados en estado de trance).

Paralelamente a la publicación del *"Primer Manifiesto"*, se funda *"La Révolution Surrealiste"* -revista dirigida por Péret y Naville- y se inaugura la *"Oficina de Investigaciones Surrealistas"*, bajo la dirección de Antonin Artaud. Al mismo tiempo, los diversos "escándalos públicos" de los surrealistas comienzan a exponenciarse cualitativamente; todo ello confiere al nuevo movimiento carta de naturaleza frente a la opinión pública e, incluso, empieza a tener resonancia más allá de las fronteras estatales.

"La verdadera vida está ausente" (Rimbaud)

Si al comienzo de estas líneas aludíamos al carácter intrínsecamente moral del surrealismo, este carácter resulta indisolublemente imbricado en su propia epistemología. Efectivamente, si no aceptamos lo real tal y como se nos presenta (= realidad), sino a través de una experiencia más amplia de la propia vida, es decir -en palabras de Breton- con una *"voluntad de profundización de lo real, toma de conciencia cada vez más neta, y al mismo tiempo más apasionada del mundo sensible"*, que -como ya apuntábamos- integra lo interior (inconsciente, sueños, fantasía) y lo exterior (realidad, que es plural), no podremos *contactar*, descubrir lo maravilloso *en* la realidad.

Voluntad de aprehensión vital que, en su síntesis superadora, pretende abolir la contradicción entre materia y subconsciente, origen de la escisión -infelicidad- humana. Así, tratar de *"'cambiar la propia vida"* (creación de un hombre nuevo), implicaba cambiar los mismos fundamentos lógico-cartesianos y, por tanto, ético-políticos del propio mundo...

"La belleza será convulsiva o no será" (André Breton)

En su época fundacional, el método del *"automatismo puro"* iba referido fundamentalmente al ámbito literario (poesía). No obstante, la plástica -y en una tendencia absolutamente mayoritaria que empleaba una representación más "figurativa"- se imponía, junto a la propia literatura, como el campo de aplicación más importante de los postulados surrealistas.

Si el arte era manifestación de una forma de vida, la belleza de la obra plástica surrealista, será -ante todo- destrucción de la lógica racionalista con que se (re)presenta la realidad. Destrucción de esa experiencia reductora de la realidad -pretendidamente única y racional- a través de la convulsión provocada por el *"encuentro fortuíto"*, tal y como nos lo describe Lautréamont en *"Los cantos de Maldoror"*, y que Breton elevará a canon de belleza surrealista: *"Hermoso como el encuentro fortuíto de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de operaciones"*. O, como puntualizará Aragon, *"es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero no lo es menos que surge también del desarrollo de una nueva relación, de una nueva realidad que este rechazo ha liberado"*; nueva realidad que -como ya anunciábamos- corresponde a una actitud intrínsecamente moral, pues -como concluirá Aragon-, *"lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en oposición violenta con respecto a la moral del medio de donde surge"*.

"Hermoso como el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de operaciones" ("Homenaje a Lautréamont", de Man Ray).

También esa búsqueda de lo maravilloso, de lo insólito, fruto de aquella nueva voluntad sensible bretoniana, será recogida por la obra de diversos fotógrafos surrealistas, el París profundamente "nocturno" y marginal de Brassal, el misterio y la poesía del horror en Eli Lotar, lo urbano degradado o lo banal e insignificante en Man Ray, las célebres fotografías de J. A. Boiffard para *"Nadja"*, de Breton, y *"Pigmalión y la esfinge"*, de Desnos, etc.

"Violon d'Ingres", fotografía de Man Ray de 1924.

3.- El período "Razonador"

Este segundo período en la historia del movimiento surrealista -y siguiendo el aludido esquema trazado por Breton-, tendría su comienzo con la primera gran exposición surrealista (París, 1925) y abarcaría hasta la gran crisis del movimiento en 1929.

Aprovechando la impronta que el movimiento surrealista había ido adquiriendo, 1925 será un año de gran agitación propagandística: durísimas *cartas abiertas* contra diversas instituciones (cuarteles, universidades, prisiones, manicomios...), la polémica conferencia de Aragon en la Residencia de Estudiantes madrileña, pero, sobre todo, el escándalo provocado en el banquete de homenaje a Saint-Pol-Roux y cuyo trasfondo hay que entenderlo por la nueva masacre humana que estaba significando la aventura colonial francesa en Marruecos.

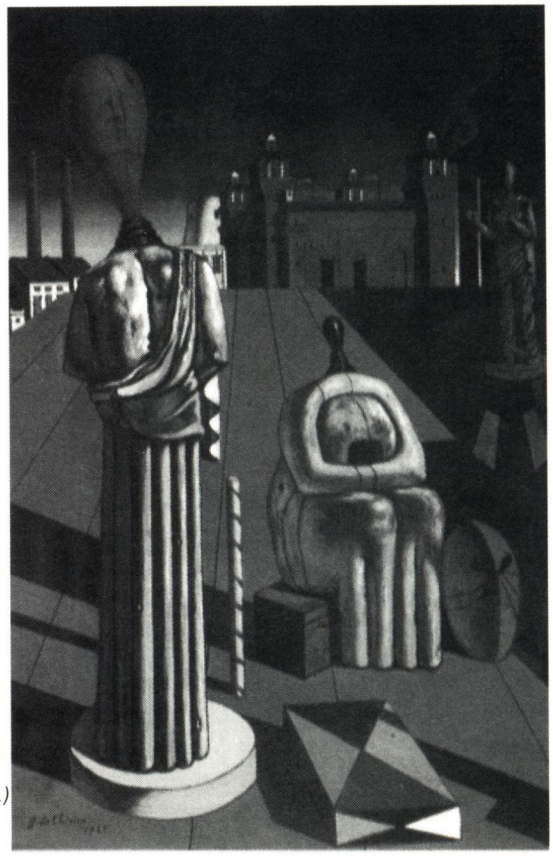
La guerra contra la sublevación anticolonial de Abd-el-Krim en el Rif marroquí supuso -como casi diez años antes con ocasión de la Gran Guerra- el desempolvamiento del más demagógico patrioterismo y su aquiescencia por la casi totalidad de la sociedad francesa, salvo los propios surrealistas y el Partido Comunista Francés (PCF), que adoptan una actitud resueltamente beligerante contra ese nuevo horror.

Será este hecho -nada extraño a la actitud moral y revolucionaria del surrealismo- junto a la lectura de la biografía de Lenin escrita por Trotski, además de los textos políticos del propio Lenin, lo que -según sus propias palabras- *"ilumine"* a Breton. Aunque *"la revolución será total o no será"*, es decir, que permita la *"liberación integral"* del hombre, en aquel contexto -y para Breton- sólo la revolución social parecía ofrecer la posiblidad de derribar definitivamente al viejo orden burgués. Por primera vez, el surrealismo se planteaba un compromiso militante con una acción política inmediata: así, Breton, Aragon, Eluard, Péret y Unik ingresarán en el PCF (1927), paralelamente a la expulsión de Artaud y Soupault del movimiento surrealista por *"reaccionarios"* (?).

No obstante, la ortodoxia stalinista del PCF, pronto desencantaría a los recién ingresados que, al mismo tiempo que acataban la disciplina de partido, procuraban mantener un claro distanciamiento de la *"institución revolucionaria"*. Obviamente, esta situación creará muy diversas tensiones que culminarán con la definitiva expulsión de los surrealistas del PCF, en 1933. Y es que, a raíz de la célebre polémica entre Naville y Breton, éste último dirá -en *"Legítima Defensa"*- que *"es necesario, a nuestro modo de ver, que prosigan las experiencias de la vida interior, y ello, naturalmente, sin ningún control exterior, ni siquiera el marxista"*.

Esa necesidad de seguir las investigaciones surrealistas hacia *"las experiencias de la vida interior"*, quedará nuevamente reafirmada con la publicación -en 1928- de *"El surrealismo y la pintura"*: *"La obra plástica, para responder a la necesidad de revisión absoluta de los valores reales en los que hoy coinciden todos los espíritus, se referirá pues a un modelo puramente interior o no será"*.

En dicho libro, Breton recogerá todos los conceptos ya desarrollados en los artículos teóricos que ha ido publicando en *"La Révolution Surréaliste"*, en una suerte de balance de la obra del movimiento. Se *fijará* el concepto de *"belleza convulsiva"*, tal y como ya hemos anteriormente desarrollado, profundizando Breton, hasta la demanda de que esa "convulsión" -por la propia cualidad de la obra- sea capaz de transmitir determinadas "sensaciones" que podrían -en sentido jungiano- calificarse de míticas o arquetípicas. Asimismo, en esa búsqueda de la convulsión de la belleza para recuperar *"el ojo en estado salvaje"* del espectador, se reivindicará a una serie de pintores *"malditos"* (Bosch, Archimboldo, Ucello, Goya...) que, por su peculiar temática "fantástica", entroncaban -históricamente- con el *"estado de espíritu"* surrealista. No obstante, sería unánimemente reconocido como padre de la pintura surrealista a Giorgio de Chirico quien -y no siendo estrictamente surrealista-, con su pintura arquitectural y metafísica, era capaz de convulsionar la visión de la realidad y -al mismo tiempo- hacer cómplice de esa "experiencia" al espectador.



Dos de las obras más importantes de Giorgio de Chirico, óleos de 1925: "El gran autómata" (izda.) y "Las Musas inquietantes" (dcha.).

Si la aparición de *"El surrealismo y la pintura"* representará el canon plástico de toda la estética del movimiento, parejamente ocurrirá con el concepto de amor y la visión de la mujer por los surrealistas, a raíz de la casi simultánea publicación de *"Nadja"*.

Fruto de un *"encuentro fortuíto"* debido al tan caro *"azar objetivo"* surrealista (encuentro de una causalidad externa y de una finalidad interna), surgirá el amor-pasión sin límites. Revelación total y apasionada de un ser a otro, ese *"amor loco"* es exclusivo y único, siendo -fundamentalmente- una experiencia mágica donde se restablece la escisión con la(s) realidad(es) por consumación de opuestos simbólicos (masculino/femenino). Así, la mujer -convertida en *mediadora*- transmutará a la pareja en el andrógino de la tradición alquímica y cabalista, símbolo de la *"perfección superior"*.

Quizás sería esta asignación del papel de *"mediadora"* a la mujer lo que explicaría la ausencia de miembros femeninos creativos en el movimiento -exceptuando a Meret Oppenheim-, así como la hipócrita "tolerancia" del homosexualismo en el seno del movimiento.

También es durante este *"período razonador"* cuando tiene lugar la realización y publicación de las famosas encuestas surrealistas en torno al amor y al sexo, fundamentadas en esa voluntad -moral- de transparencia y exhibición pública surrealista.

Dibujo de Nadja para "Nadja", de André Breton.

IV.- LA etapA fINAl dEL surrealismo "oRganIZAdo"

El año 1929 significará -siguiendo el esquema bretoniano- el inicio de la tercera etapa histórica del movimiento, y marcará -una vez más- a éste por su gran crisis interna, tras una tempestuosa asamblea general que, planteada como un debate del propio movimiento, sólo sirvió para ventilar cuestiones personales y reafirmar nuevas expulsiones (Bataille, Desnos, Prévert, Queneau, etc.).

Ante la disparidad de criterios enfrentados en el seno del movimiento, Breton publicará -con evidente afán doctrinario- su *"Segundo Manifiesto"* que, además de su extremada radicalidad, aporta una interesante novedad: ahora, el surrealismo ya no es concebido simplemente como un método de conocimiento, sino que viene referido a aquel *"estado de espíritu"* en el que quedan abolidas todas las contradicciones de la realidad por la armoniosa confluencia sintética de amor y revolución, de poesía y subconsciente, de magia y arte.

Así -y empleando el característico lenguaje estalinista de la época-, son expulsados los "desviacionistas" que sólo aceptan aspectos parciales de esa gran síntesis vital. Estos contraatacan virulentamente a Breton y sus seguidores, a lo que éste responderá creando una nueva revista: *"Le Surréalisme au Service de la Révolution"*. Hemos de tener presente que en este mismo año y como consecuencia de esas disensiones internas, había finalizado la publicación de *"La Révolution Surréaliste"*.

También ese año será capital para el exhausto surrealismo parisino, con la incorporación al movimiento de Luis Buñuel y -sobre todo- Salvador Dalí, quien, con su *"método crítico-paranoico"*, superará definitivamente al incompleto "automatismo" en su necesidad de *fijar el sueño* con su primacía "deseante".

Para Dalí, las *"imágenes múltiples o paranoicas"* -superposición a modo de *"trompe l'œil"*-, surgidas del delirio del propio deseo inconsciente y obsesivo, pero controladas, sistematizadas y utilizadas "críticamente", deben servir para imponer ese deseo a la realidad. Así -y en palabras del propio Dalí-, esa paranoia que *"se sirve del mundo exterior para hacer valer una idea obsesiva, con la desconcertante particularidad de hacer válida la realidad de esta idea para los demás"*, ese *"pintar realistamente según el pensamiento irracional, según la imaginación desconocida"*, es -en fin- *"fuerza organizadora y productora de la causalidad objetiva"*.

También será destacada por Breton la contribución de Dalí en la creación de *"objetos surrealistas"*. Cabría hallar el origen de estos *objetos* que tan certeramente simbolizan el *"espíritu surrealista"*, en los *ready-made* de Duchamp, quien ya en los tempranos años diez había promovido *"a la dignidad de objetos de arte por una elección del artista"* (descontextualización, afuncionalidad...) diversos objetos manufacturados -urinario, rueda de bicicleta...-, con el consiguiente escándalo de la crítica especializada y de la buena sociedad que acudía a las exposiciones.

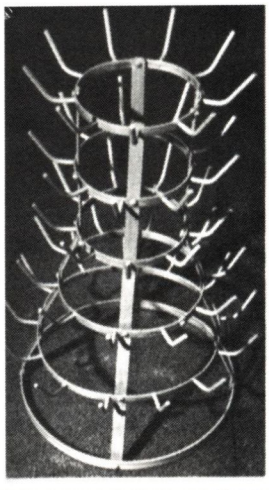
La visión daliniana del "Perverso polimorfo" freudiano (guache sobre fotografía, 1939). Abajo, otra obra de Dalí: "Fuente necrofílica que sale de un piano de cola" (óleo de 1932).

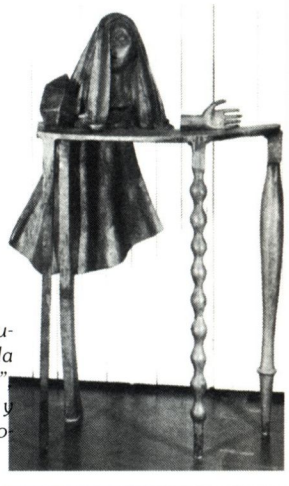
En esa misma línea provocativa -herencia del anti-arte dadaísta-, ahora tamizada por la búsqueda de lo insólito-maravilloso o lo fortuíto-casual, cuando no o simultáneamente, lo onírico deseante, habría que situar los *"objetos afectivos"* (Ray, Bellmer, Oppenheim), los *"objetos-esculturas"* (Giacometti), los *"poema-objeto"* o los *"frottages"* y *"collages"* de Max Ernst, los *"objetos oníricos"* del propio Dalí, etc. Asimismo, cabría citar a los *"objetos encontrados"* casualmente (piedras, raíces, deshechos cotidianos...) y en los que la sensibilidad del surrealista encontraba analogías entre naturaleza/arte y la objetivación de la propia interioridad.

Todo este *otro* tipo de producción simbólico-artística del surrealismo será teorizado en una *"filosofía general del objeto"*, a raíz de la publicación -en 1935- del excelente ensayo de Breton *"Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista"*.

"El arte no tiene más patria que los trabajadores" (André Breton)

El *"IIº Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios"* (Jartov, 1930) será una nueva muestra de ese distanciamiento que siempre mantendrá Breton con respecto a la ortodoxia comunista: el surrealismo -como la revista del mismo título- se pone *"al servicio de la revolución"* (*"Hay que transformar al mundo"*, Marx), pero el movimiento se reserva la tarea de interpretarlo. La publicación de *"Miseria de la poesía"* (1931) y -al año siguiente- *"Los vasos comunicantes"*, será interpretado como un ataque frontal a la política literaria de la Internacional Comunista y -en consecuencia- Breton será expulsado del PCF (1933).





Dos muestras de "objetos surrealistas" extraídos de la cotidianeidad: el "Botellero" de Marcel Duchamp (1914) y "La Mesa", de Alberto Giacometti (1933).

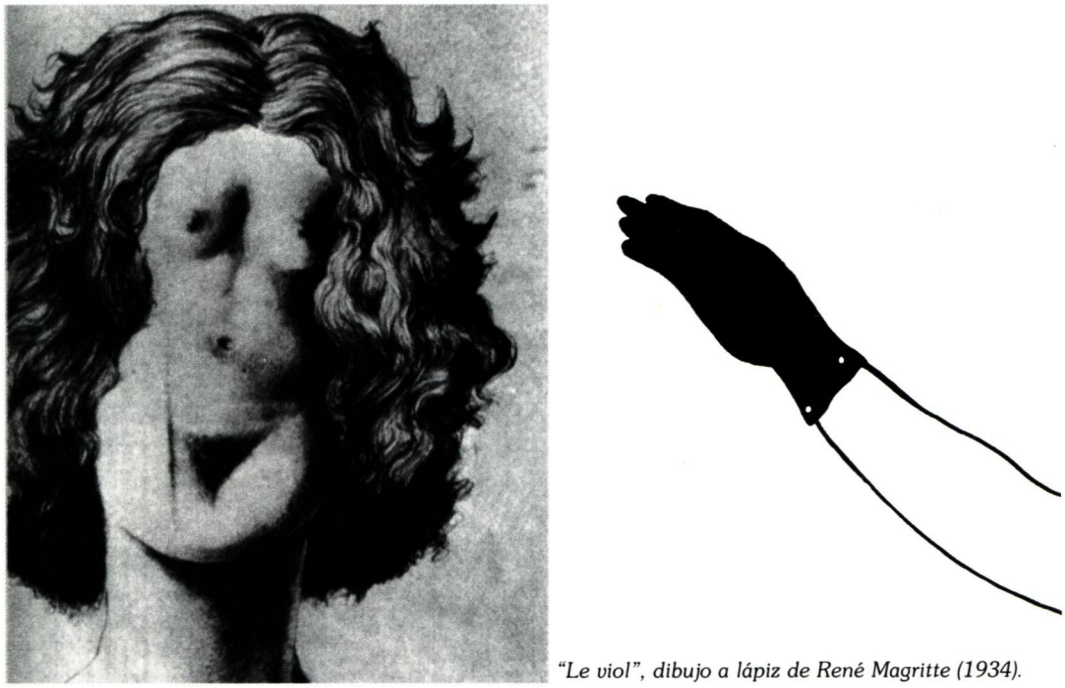
La ascensión de los fascismos en Europa y, sobre todo, la guerra en España -que Breton considera una batalla a vida o muerte contra el fascismo-, le llevan a apoyar sin reservas a la España republicana, frente a la absoluta pasividad del gobierno francés, integrado por una coalición de socialistas y comunistas. Asimismo, Breton denunciará con profunda amargura la sangrienta liquidación del POUM y el intento del de la CNT-FAI a manos de los comunistas españoles -dirigidos por los consejeros soviéticos- y con la complicidad del propio gobierno republicano español.

En este contexto, Breton viaja a México (1938), donde se entrevista con el exiliado Trotski. Fruto de este encuentro, nacerá el manifiesto *"Para un arte revolucionario independiente"* (independiente de Moscú...), firmado por el pintor Diego Rivera, Trotski y Breton, y que constituirá el embrión teórico de la FIARI (Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente).

Breton, Rivera y Trotski, firmantes del manifiesto "Para un arte revolucionario independiente" (México, 1938).

Pero los acontecimientos se precipitan. La invasión de Francia por las tropas hitlerianas supone el exilio para la inmensa mayoría de los integrantes del movimiento surrealista. A partir de 1940, el surrealismo como *movimiento* había llegado a su punto final. O, tal vez, ¿ya había muerto cuatro años antes al "institucionalizarse" internacionalmente con su ingreso en el prestigioso Museo de Arte Moderno de Nueva York?...

Ya Breton, en aquel *"Prolegómenos a un Tercer Manifiesto Surrealista o no"* (1946), había dejado bien patente con su denuncia el peligro de sacralización del movimiento y el de su inclusión en los manuales de Filosofía o Historia del Arte al uso, pues el surrealismo, *producto* de la tensión existencial en la constante e inestable búsqueda de síntesis entre "lo irracional" y "lo social", tan magistralmente objetivada mediante -por ejemplo- la representación plástica (organicidad propia de lo onírico, figurativismo irracional...) es, ante todo, una *forma de vida*, pues -como dijo Breton- *"en el fondo y no en la forma se es surrealista"*.



"Le viol", dibujo a lápiz de René Magritte (1934).

Itinerarios de la vanguardia histórica

Julio PEREZ PERUCHA

Fotomontaje de René Magritte: "Je ne vois pas la femme caché dans la forêt", en el que aparecen, de izquierda a derecha y de arriba abajo: Alexandre, Aragon, Breton, Buñuel, Caupenne, Dalí, Eluard, Ernst, Fourrier, Goemans, Magritte, Nougé, Sadoul, Tanguy, Thirion y Valentin.

Lo que aquí sigue es un bosquejo, necesariamente breve y esquemático, de la evolución seguida durante los años veinte por un conjunto de movimientos cinematográficos que se querían (y se creían) alternativos al grueso de la producción cinematográfica del momento, y rupturistas con sus convenciones expresivas. Todos ellos, conocidos hoy como *"vanguardia histórica"*, forman un conglomerado que se caracteriza tanto por su porosidad recíproca, lo que dificulta establecer nítidamente sus fronteras, como por la ausencia de un *"corpus fílmico"* de envergadura, lo que obliga a tomar sus aportaciones como síntoma de algo que quizá pudo ser. No obstante, en su tiempo lograron una sorprendente audiencia, no sólo por sus vinculaciones orgánicas con movimientos culturales generados en otros campos artísticos (pintura, literatura, música), sino también por sus contundentes y radicales manifiestos programáticos. Sea como fuere, su eruptiva aparición suscitó no pocos debates sobre la función artística del cinematógrafo, y fue el origen de fértiles hallazgos que alimentarían algunas de las ramas más ricas de la historia del cine: desde el *underground* al cine estructural, pasando por las rupturas sesenta y ochistas, el cine de Orson Welles o la obra profesional de Buñuel.

Fotograma de ***Ciudadano Kane****, de Orson Welles, cineasta fuertemente influenciado por las vanguardias de principios de siglo.*

1.- "Vanguardia Histórica" *versus* Modo de Representación Institucional

Como se sabe, la primera década del siglo contempla el inicio de la progresiva transformación del llamado *Modo de Representación Primitivo*, en lo que suele conocerse desde no hace mucho tiempo como *Modo de Representación Institucional* (1). Si el "cine primitivo" se caracterizaba, *grosso modo*, por la independencia del cuadro escénico, por una progresión narrativa basada en sucesivos cuadros autónomos, por la frontalidad de lo representado, por la distancia de los actores respecto a la cámara, por la homogénea iluminación vertical, por la presencia de telones pintados como fondo ambiental, y por la exterioridad del espectador...; a lo largo de la década, desde diferentes cinematografías nacionales y con desigual fortuna, se asiste a diversos intentos, más o menos espontáneos, por desembarazarse de un primitivismo que remite tanto a los más inmediatos y menos elaborados espectáculos escénicos como al mundo de las *aleluyas* y de la fotografía animada. Este largo camino, uno de cuyos jalones decisivos lo constituye el paso de Griffith por la Biograph entre 1908 y 1913, puede considerarse concluído al filo de 1915, fecha de realización de dos films que suelen tenerse por punto de partida estable de lo que siempre se ha llamado *"modelo narrativo clásico"*: **El nacimiento de una nación** (**Birth of a Nation**, Griffith) y **La marca de fuego** (**The Cheat**, Cecil B. De Mille). A partir de ese momento, y sin orillar ciertos elementos constitutivos de la cultura popular que nutrían el cine primitivo, el *"modelo narrativo clásico"* se inspirará fundamentalmente tanto en el naturalismo literario decimonónico como en ciertos recursos del drama escénico burgués, siendo este modelo el origen de las diversas variaciones y aclimataciones nacionales que constituyen las diversas corrientes formadoras de lo que entendemos como *"Historia del Cine"*.

Sin embargo, no pasarán muchos años sin que, desde Europa, se ponga en cuestión este modelo. Bien que desde lugares marginales a la propia y ya muy desarrollada industria cinematográfica, algunos hombres interesados por el cine van a impugnar aquel modelo o van a intentar dirigir su desarrollo hacia horizontes menos unilaterales. Se trataba, para estas gentes, de reivindicar el papel de otras experiencias y procesos artísticos como savia nutricia del cinema, excesivamente escorado, según ellos, hacia los dominios del naturalismo literario y teatral. Desde territorios irrigados por la pintura, la música o formas literarias no naturalistas, se preconizaba otro tipo de cinema: aquel que opusiera en diverso grado relato a narración. Tal fue la tarea de las *"vanguardias históricas"*

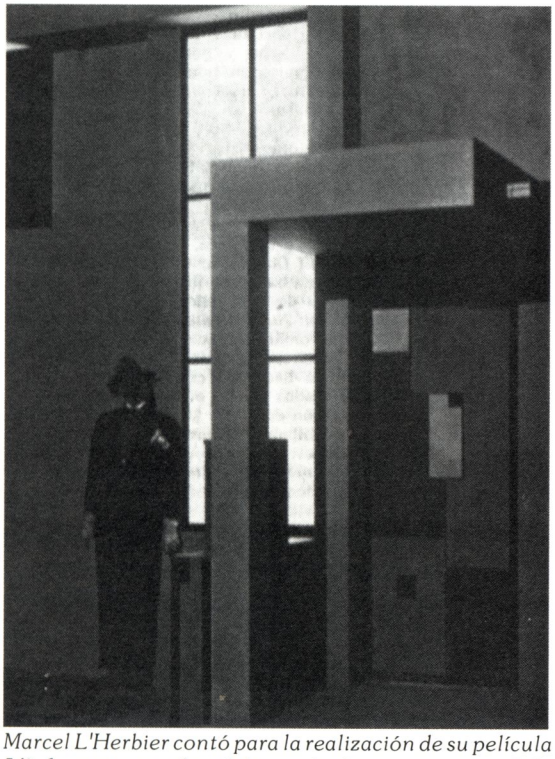
The Birth of a Nation, *y* ***The Cheat***, *las dos películas que marcaron el punto de partida del "modelo narrativo clásico".*

2.- La llamada *"Primera Vanguardia"*: la Escuela Impresionista, el Expresionismo, el Futurismo

Ya en el temprano 1916, y apoyándose en la entonces potentísima industria cinematográfica italiana, el pintor abstracto Arnaldo Ginnani, que en 1912 se adhiere oficialmente al movimiento futurista de Marinetti, realiza en colaboración con éste y con Giacomo Balla el film **Vita futurista** (12 *gags*). El mismo año, Anton Giulio Bragaglia, teórico del cinema e hijo de un importante productor, asóciase con el pintor futurista Enrico Prampolini para realizar **Perfido incanto** y **Thais**. Aquí concluye la experiencia cinematográfica futurista que, a juzgar por el material superviviente, se limitaba a insertar decorados futuristas en películas relativamente convencionales y, a lo sumo, moderadamente iconoclastas.

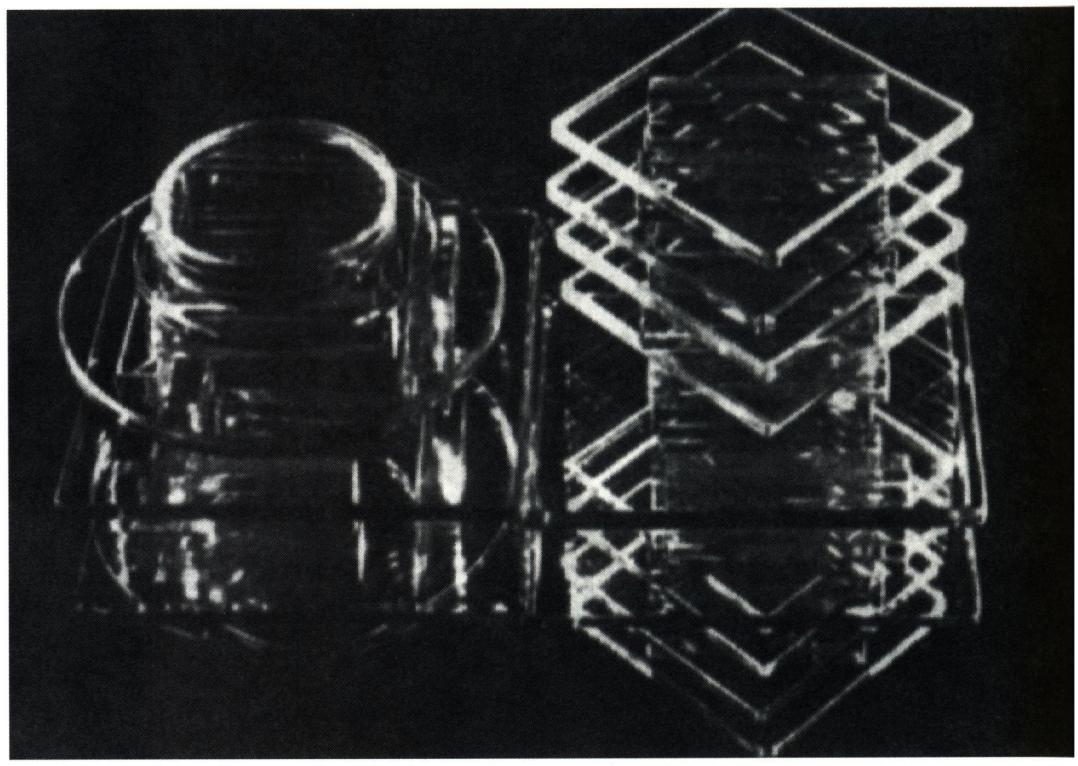
Mayor peso específico tuvo la imprecisamente rotulada Escuela Impresionista francesa, nacida de la mano del teórico, guionista y realizador Louis Delluc, y formada por el propio Delluc (que debutó en 1920 con **Fumée Noire**), Abel Gance (debutante en 1911, realizador en 1915 de un film trufado de efectos ópticos, **La folie du Dr. Tube**, y ya en 1917 prefigurador de la corriente impresionista con **Mater Dolorosa**), Marcel L'Herbier (el más interesante del, por lo demás, poco cohesionado grupo, que se inicia en 1919 con **Rose France**), Jean Epstein (cuyo primer film, **Pasteur**, data de 1922) y la periodista y militante feminista Germaine Dulac, cuya primera realización, **Sœurs ennemies**, data de 1916. Todos estos personajes quedaron sumamente impresionados cuando, tras acabar la Primera Guerra Mundial, asistieron a las proyecciones parisinas de **The Cheat**, y parecieron proponerse derivar el modelo ortodoxo que preconizaban Griffith y De Mille hacia unos territorios que, sin desautorizar aquél, permitieran la presencia de aquéllo que constituía la columna vertebral de otras artes menos narrativas, singularmente la música (el montaje y la planificación intentaban reproducir el ritmo musical) y la pintura moderna (cuyo patrocinio artístico se buscaba trabajando la composición y utilizando recursos ópticos que la alejaran del naturalismo convencional). La imagen -una imagen singularmente trabajada y elaborada en su sustancia plástica- era así considerada el aspecto principal de la narración, aspecto que introducía la distorsión impresionista en el modelo clásico más arriba evocado.

Una de las películas emblemáticas del llamado movimiento "expresionista" alemán, ***Nosferatu*** *(F. W. Murnau, 1922).*



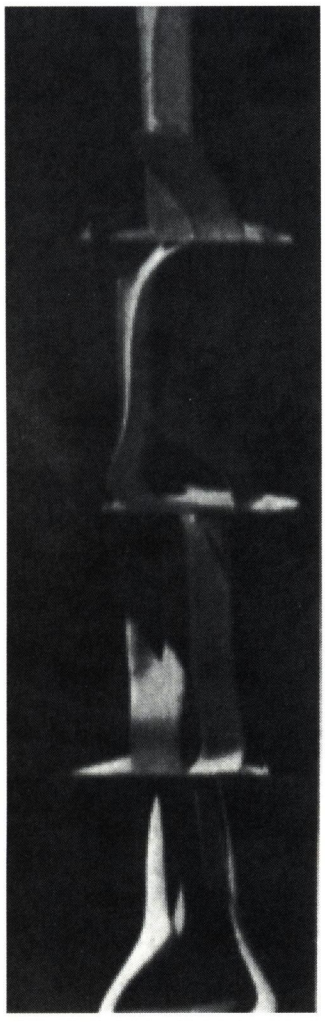
Marcel L'Herbier contó para la realización de su película ***L'inhumane*** *con la colaboración de varios artistas de la época para la elaboración de sus decorados; entre ellos, Fernand Léger, quien se encargó de diseñar el laboratorio.*

Diferente y más escurridizo resulta el caso del Expresionismo alemán, devenido etiqueta aplicable a numerosas películas alemanas dudosamente expresionistas. De hecho, el emblemático film-manifiesto del expresionismo cinematográfico sería **Das Kabinet des Dk. Caligari** (Robert Wiene, 1919), obra donde juega un papel relevante el trabajo de sus tres decoradores (pertenecientes al grupo *"Der Sturm"*) Rohring, Reimann y Warm. La herencia de este singular film fue, sin embargo, escasa, por no decir nula, de manera que algunos hablan antes de *"Caligarismo"* que de expresionismo cinematográfico. Los siguientes films de Wiene señalarán al **Caligari** como experiencia prácticamente irrepetible, y ciertas y nada desdeñables influencias -en términos de atmósfera o composición- que se rastrean en otros films, singularmente en **Nosferatu** (Murnau, 1922) y **Las tres luces** (**Der Müde Tod**, Fritz Lang, 1921), aparecen como casos aislados y no definitorios de las películas que los albergan. Sea como fuere, la interpretación hierática y un tanto "marionetera" de **Caligari**, así como sus telones pintados, sus composiciones pictóricas deformadas, su particular y cortante ritmo, su anti-ilusionista iluminación y el alucinado universo que representaba, suponía una impugnación inmisericorde del *Modo de Representación Institucional*, proponiéndose a sí misma como una versión moderna y puesta a punto del cine primitivo, operación que no por solitaria dejó de resultar germinativa a la larga.



***Cinq minutes de cinéma pur**, obra del hermano de René Clair, Henry Chomette, uno de los máximos exponen del llamado "cine puro".*

3.- Del Cine Abstracto al Cinema Puro



Uno de los "divertimentos" visuales de Hans Richter: ***Rhythmus 21***.

Paralelamente, otros pintores interesados por el cine tomaban posiciones desde su propio terreno. Ya en 1910 el madrugagor Ginnani, a quien ya nos hemos referido, realizó tres o cuatro películas abstractas pintando directamente sobre la película virgen. Pero habrían de pasar más de diez años hasta que volvieran a presentarse algunas muestras, realizadas por similar procedimiento, de films abstractos, debidos a los también pintores Eggeling (**Symphonie Diagonale**, 1923), Richter (**Rhythmus 21**, 1921) y Ruttman (**Opus 1**, 1921), a las que siguieron media docena más de obras filmadas por estos dos últimos y realizadas hasta 1925. Estos pintores-cineastas buscaban generar ritmos visuales puros apoyados en el movimiento de superficies volumétricas y cromáticamente distintas, organizadas a través de composiciones rectilíneas y diagonales (Eggeling), superficies cuadrangulares (Richter) o juegos aleatorios de círculos y líneas rectas o curvas (Ruttman). Estos gozosos jugueteos plásticos desembocaron en la experiencia fílmico-cubista de Fernand Léger, quien con su **Ballet Mécanique** (1924) logró la perfecta traducción a imagen animada de su universo pictórico, al combinar formas geométricas con figuras identificables pero descontextualizadas y repetidas según las exigencias de un ritmo aleatorio impulsado por la articulación de sus volúmenes y sus contornos.

Simultáneamente, Henry Chomette, hermano de René Clair, realiza **Jeux de réflets y de vitesse** (1923) y **Cinq minutes de cinéma pur** (1925), exponente de un llamado entonces *"cinema puro"*, operación que no se proponía otra cosa que retomar las experiencias de cine abstracto, pero utilizando como elementos referenciales objetos y formas características analógicamente identificables. Curiosamente, años más tarde, la "impresionista" Germaine Dulac, tras su tentativa "surrealista", concluiría su carrera filmando muy depurados ejemplos de *"cine puro"*, progresivamente abocados a la abstracción (**Thèmes et variations**, 1928; **Etude cinématographique sur une arabesque**, 1929, etc.).

Finalmente, la búsqueda del ritmo y del equilibrio plástico que propiciaban abstractos, "puros" y cubistas (tres ramas de un mismo árbol, como se ha visto), en contacto con las casi paralelas experiencias de los impresionistas, desembocaron en un muy particular camino de la vanguardia: el poema urbano que cultivaron Ruttman (**Berlin, Simphonie der Grosstad**, 1927), Richter (**Rennsymphonie**, 1928, entre otros), y el debutante holandés Joris Ivens (**De Brug**, 1928, y **Regen**, 1929), camino que condujo de manera tan suave como espoleada por la agudización de los conflictos sociales de la época hacia el documental sonoro y de denuncia de los años treinta.

Fotografía de la inauguración de la Exposición Dada-Max Ernst, en mayo de 1921, en la que aparecen Péret, Charchoune, Soupault, Rigaut y Breton.

4.- La *"Segunda Vanguardia"*: Dada/Surrealismo

Tenida por algunos como vanguardia propiamente dicha, este par de movimientos que exhiben una casi total continuidad entre sí, apareciendo como las sucesivas etapas de un mismo episodio, se caracterizaron por la violencia con que arremetieron contra las componendas mantenidas por la Escuela Impresionista con el cine burgués y convencional -es decir, con el *Modelo Narrativo Clásico*- y contra la *"gratuíta arbitrariedad"* de abstractos y puristas; y por la irreductible y vehemente campaña que llevaron a cabo, oponiéndose al *Modo de Representación Institucional*. Nada menos extraño, por otra parte, viniendo todo ello del dadaísmo. El problema, para aquellos dadaístas interesados en el cinema, era cómo encontrar una expresión fílmica -o quizá cupiera mejor decir *"inexpresión fílmica"*- que diera cumplida cuenta de su negativismo destructor y de su desvergonzada iconoclastia. Y mientras en Berlín el dadaísta Richter entretenía sus ocios maquinando cine abstracto, el más genuíno modelo de cine dadaísta fue encontrado al buen tun-tun por el pintor y fotógrafo Man Ray, quien en 1923, y para la sesión parisina del *Corazón Barbudo*, aquélla que precipitó la disolución del grupo dadaísta y su renacimiento en cofradía surrealista, preparó un sabroso asado de celuloide obtenido al espolvorear chinchetas, cerillas, tiras de papel, sal y pimienta sobre película virgen. El guiso, titulado **Le Rétour à la Raison**, parecióle indigesto al público y el escándalo fue mayúsculo.

Poco tardaría Picabia en poner a punto otra experiencia fílmica dadá, ayudado por el cineasta profesional René Clair y por el venerable compositor Satie: **Entr'acte**. Pese a que el film más que obra dadaísta parece ser la divertida descripción de diversos episodios dadás, con un ojo puesto en el espectáculo circense y otro en Mack Sennett y la escuela cómica de las persecuciones, el tumulto suscitado fue jugoso.

Al año siguiente, 1926, aparecería otro par de películas que, pese a su cañamazo dadaísta, prefiguraban un cine surrealista que ya se iba haciendo esperar. Man Ray vuelve a la carga con **Emak Bakia**, en la que, desarrollando su tentativa anterior, amalgama asado de celuloide e imágenes inconexas cuyo sentido se insinuaba para no acabar de materializarse nunca, suscitando el nerviosismo de espectadores escoptofílicos. Cuando se anunció, mediante oportuno rótulo, *"La razón de tamaña extravagancia"*, el resultado fue la aparición de un difícilmente controlable furor por parte de los espectadores. Por su lado, Marcel Duchamp, colega de Man Ray desde que se encuentran en Nueva York en 1915, y con quien había abordado ya experiencias cinematográficas (verbigracia: **Madame la Baronesa Elsa von Freytag se afeita el pubis**, 1921), lleva a término con la ayuda de aquél, un **Anémic Cinéma**, desopilante film, negativo del término que lo designa, y opaco desfile de círculos que transportan retozones poemas.

A tales alturas, Richter, tras concluír su experiencia abstracta con la fronteriza **Filmstudie** (1926), tantea, como ya se ha dicho, un par de poemas urbanos para después filmar en 1928 el parasurrealista **Vormittasgsspuk**, curiosa sinfonía fílmica de objetos cotidianos que protagonizan una revuelta dadá, mientras que los personajes que los rodean agotan sus horas entre ser y no ser.

Los protagonistas de la hierática partida de ajedrez de ***Entr'acte****: Marcel Duchamp y Man Ray.*

Es también en 1928 cuando hace aparición la primera película surrealista, debida a la problemática conjunción de un ex-surrealista y de una realizadora de la Escuela Impresionista: Antonin Artaud y Germaine Dulac. El cruce es inevitablemente conflictivo y Artaud reingresa provisionalmente en el grupo surrealista para boicotear la proyección de la película, lo cual no le impediría declarar tiempo después, y no sin razón, que *"su"* película había sido saqueada por Buñuel y Cocteau. Como fuere, **La coquille et le clergyman** nos parece a muchos una película genuínamente surrealista, por mucho que, en puridad, ninguno sepamos bien qué es eso de *"cine surrealista"* (2).

También 1928 es la fecha en que Man Ray rueda su primera película genuínamente surreal, **L'étoile de mer**, sobre un poema del excomulgado Desnos. Pero pese a su adscripción al espacio textual surrealista, el film no es tenido en cuenta por la *Junta de Clasificación y Censura Surrealista*. No ocurrirá lo mismo con **Un chien andalou** (1929), película justamente celebrada como la quintaesencia surreal y en donde, con una coherencia apabullante, se disuelve de forma metódica y concienzuda el *Modo de Representación Institucional*, construyendo una insólita lógica espacial sarcásticamente concatenada, y edificando un relato poético sobre los mecanismos inconscientes del deseo. Sin embargo, **L'âge d'or** (1930), descripción bastante convencional y vagamente surrealista de una frenética pasión amorosa, adobada a partes iguales por *gags* a lo Mack Sennett y chistes baturros, y cuyas únicas virtudes -que no son pocas- estriban en el trabajo sobre el entonces naciente cine sonoro y en la modernista y perspicaz articulación de esas dos categorías ficcionales que son el drama y el documental, pasa, según los jerarcas de la cofradía bretoniana, por ser la cumbre mayor del cine surrealista.

1930 es también el año en que ve la luz, siendo desdeñosamente minusvalorado, **Les Mystères du Château de Dé**, divertimento surrealista de Man Ray financiado por el mismo mecenas que más tarde producirá **L'âge d'or** y **Le sang d'un poète**, bestia negra de los surrealistas y debut cinematográfico del poeta y pintor Cocteau, de los que se grangeó su hostilidad al poner en evidencia práctica mediante ese film su debilidad teórico-programática en el campo del cinema.

• • •

Como se deduce de lo hasta aquí expuesto (3), las vanguardias históricas se caracterizan por su escasez de materiales cinematográficos (hágase aquí la excepción impresionista); por el considerable retraso en corporeizar sus propuestas fílmicas respecto a los movimientos artísticos bajo los que se cobijan (el cine dadaísta nace, por ejemplo, en la sesión en que comienza a disolverse un movimiento con más de siete años a sus espaldas; el cine surreal irrumpe en escena a los cinco años de iniciadas las actividades tribales surrealistas; deberán esperarse casi diez años, o incluso quince -según el puesto fronterizo desde donde se mire-, para que aparezca el expresionismo cinematográfico...); por constituir gran parte de estos movimientos diversos pasajes de una corriente más general en continua y efervescente evolución; por tener gran parte de sus protagonistas obra en distintas corrientes (así, el cubista Léger también participa en obras de los impresionistas L'Herbier -**L'inhumaine**, 1924- y Gance -**La roue**, 1924-; Richter es sucesivamente abstracto, impresionista urbano, dadaísta y surrealista; la trayectoria de Germaine Dulac la arroja del impresionismo al surrealismo, y de ahí al cine puro). Pero también se caracterizan por suponer un continuado punto de referencia a la hora de pensar en una alternativa viable al cinema (y a su modo de representación dominante); alternativa a la que asestó un golpe mortal el advenimiento del sonoro con su brutal encarecimiento de los costes de producción y, sobre todo, con su relevante ayuda a consolidar y petrificar definitivamente -por los intrincados caminos del personaje, la verosimilitud, la diversificación genérica y la estandarización de las duraciones- el *Modo de Representación Institucional*.

Trayectoria y avatares que hemos querido comentar aquí, asumiendo el brutal didactismo que imponen los límites del espacio concedido para ello.

Escena de la película surrealista por excelencia, en la opinión del "tribunal" bretoniano: ***L'âge d'or****, de Luis Buñuel.*

NOTAS

(1) Lo que durante décadas fue denominado con la imprecisa etiqueta de *"lenguaje cinematográfico"*, o con la más exacta *"modelo narrativo clásico"*, comenzó a ser definido a partir de 1980 por Noël Burch como *Modo de Representación Institucional*. O también a describirse, según propuesta de Claudine Eizykman formulada en 1976, mediante la trinidad Narrativo-Representativo-Institucional.

(2) No hay ninguna teorización solvente que provenga de los propios surreales sobre qué podría entenderse como cine surrealista. El único texto clásico, el de Goudal, no proviene del grupo y es sumamente restrictivo, ya que sus observaciones únicamente son operativas, y sólo de forma parcial, aplicadas al cine mudo. Por lo demás, y según la cardenalicia cúpula surrealista, tan sólo serían películas surrealistas films tan disímiles como **Un chien andalou** y **L'âge d'or**; obras sobre las que la moderna investigación textual arroja dudas más que razonables respecto a su filiación.

(3) Hemos excluído, *ex profeso*, de estas líneas el caso de la vanguardia soviética. Y ello por un par de razones. En primer lugar, porque la tal vanguardia es también y sobre todo vanguardia política -nótese que algunos tratadistas aluden a *"las dos vanguardias"*: la que propone una ruptura estética y la que expresa una ruptura política revolucionaria-. En segundo, porque el soviético es un caso extremadamente particular de aclimatación del *Modo de Representación Institucional* a unas condiciones harto singulares y duras. Quede constancia, pese a todo, de la existencia de ciertas derivaciones futuristas perceptibles en los asuntos de **Drama en el kabaret futurista número 13** (Kassianov, 1914) y **Encadenada al film** (Turkin/Maiakowski, 1918), o en algunos decorados constructivistas de **Aelita** (Protazanov, 1924). Así como de la constitución en 1922 del crucial y decisivo grupo *Kino-Glaz*, capitaneado por un heredero del futurismo: Dziga Vertov, genuíno representante de la vanguardia histórica de su país y, sin lugar a dudas, su más radical y provechoso formulador, tanto por la precisión de sus observaciones teóricas como por la abundancia, en relación con otros vanguardistas, de su obra.

Las películas del ciclo: Cocteau

Jesús ANGULO
Román GUBERN
Txema MUÑOZ
José Luis REBORDINOS
Sara TORRES

La sangre de un poeta

Le sang d'un poète (Jean Cocteau, 1930-32)

Ficha técnica
Le sang d'un poète, 1930/32. **Director**: Jean Cocteau. **Productor**: Vizconde de Noailles. **Escenarios y comentarios**: Jean Cocteau. **Decorados**: Jean-Gabriel d'Eaubonne. **Montaje**: Jean Cocteau. **Fotografía**: Georges Périnal. **Duración**: 49 minutos.
Intérpretes: Lee Miller, Enrique Rivero, Pauline Carton, Feral Banga, Jean Desbordes, Odette Thalazac, Barbette, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Francis Rose, y la voz de Jean Cocteau.

Herejía inquietante del surrealismo

Al final de *"Opium"*, que Cocteau escribe entre 1929 y 1930 como diario durante su cura de desintoxicación, anota el dibujante y escritor: *"Mi próxima obra será un film"*. Y, efectivamente, gracias al mecenazgo del vizconde de Noailles (quien produjo también **Les Mystères du Château de Dé** y **L'Age d'or**), Jean Cocteau decidió trasladar a la pantalla una fantasía órfica, tema mitológico que inauguró en su obra en 1926 con su tragedia teatral **Orphée** y que proseguiría luego en el cine hasta su última película, **Le testament d'Orphée** (1960). También en *"Opium"* proclama Cocteau su admiración por **Un chien andalou** y **L'Age d'or**, con un entusiasmo que no le será devuelto por los surrealistas ortodoxos, quienes verán en el católico y homosexual Cocteau a un impostor oportunista y J. B. Brunius llegará a calificar cruelmente **Le Sang d'un poète** como *"Menstrues d'un poète"*.

Cocteau llegó al cine ya cumplidos los 40 años, desde posturas ideológicas ajenas a las de los primeros surrealistas. Cuando el vizconde de Noailles le ofreció un millón de francos para hacer una película, el músico Georges Auric le sugirió hacer un dibujo animado, campo gráfico afín a las habilidades de Cocteau. Al no poseer formación como cineasta profesional, así podría controlar mejor la "poesía gráfica" en la que era experto como dibujante. Pero la falta de tecnología adecuada en la Francia de entonces le impulsó a proponer al vizconde, en sus propias palabras, *"un film tan libre como un dibujo animado"*. Así Cocteau podría hacer *"un documental realista de acontecimientos irreales"*, ya que el cine, escribirá más tarde, *"permite mostrar la irrealidad con un realismo que obliga al espectador a creer en ella"*.

Le Sang d'un poète se desarrolló, con voz en *off* pero sin diálogos sincrónicos, en cuatro episodios, titulados: **La mano herida o las cicatrices del poeta**, **¿Tienen oídos las paredes?**, **La batalla de bolas de nieve** y **La profanación de la hostia** (cita del título de un cuadro de Paolo Uccello). Partiendo de la tradición estética surrealista, Cocteau imitó en su película las modalidades representacionales y narrativas de los sueños, a pesar de que Cocteau se haya referido en este caso a la *"historia de un durmiente despierto; no de un soñador"*. Así, tenemos ejemplos típicos de *paranoia onírica* en la escena obsesiva de la boca en la palma de la mano del poeta y que se resiste a desaparecer, a pesar de sus esfuerzos por borrarla. O en el dificultoso avance del protagonista por el pasillo del Hôtel des Folies Dramatiques, como en una pesadilla. O en los palcos con elegante público burgués que contempla con impertinencia la acción en el cuarto episodio. Y tenemos *recurrencia onírica* en el fusilamiento repetido del mexicano, al ralenti, en la secuencia del hotel. El ralenti y la inversión de movimientos de esta escena quiebran el marco temporal de la vida real, como en los sueños.

Argumento

Los "hechos" acaecidos a un poeta, en la manifestación de sus propios sueños -inconscientes- en contacto con la realidad.

Y a partir de esta estrategia onírica no es raro que abunden las convergencias, afinidades o plagios del caudal expresivo surrealista. Precisamente, Cocteau ha sido atacado por los surrealistas con saña por haber vampirizado los hallazgos, recursos y estilemas del surrealismo legítimo. La lista de agravios es extensa: la chimenea de la fábrica que empieza a derrumbarse en la primera imagen de la película y se desploma en la última mostraría las discrepancias entre tiempo real y tiempo imaginario, al modo que Artaud lo había propuesto en su guión de **Les 18 secondes** (1924-25); la boca en la palma de la mano evoca la mano de la que surgen hormigas en **Un chien andalou**, así como la mano que borra la boca de Pierre Batcheff en el mismo film; los ojos pintados sobre los párpados de la estatua (Lee Miller), es un recurso que reaparecerá en **Le Testament d'Orphée**, proceden del final de **Emak Bakia** (1926), de Man Ray; el espejo atravesado por el protagonista que conduce a otros mundos (retomado en **Orphée**) viene de Lewis Carroll, uno de los autores-fetiche de los surrealistas; la niña en el techo de la habitación durante la lección de vuelo es similar al ministro que se suicida en **L'Age d'or** y cae sobre el techo de su despacho; mientras la vaca junto a la estatua, al final, hace pensar en la vaca sobre el lecho de **L'Age d'or**.

Probablemente la mayor diferencia entre **Le Sang d'un poète** y los dos primeros films de Buñuel radica en que el film de Cocteau, como ha admitido su autor, es un autorretrato, que debía titularse originalmente **La vie d'un poète**. Añadamos ahora que se trata de un autorretrato profundamente narcisista, que adopta la forma de un relato personalizado y consciente acerca del destino del autor del film, del poeta (escultor y dibujante, en la ficción), trufado de recuerdos, citas culturales y obsesiones personales. Sin querer ser exhaustivos en lista de autorreferencias, recordemos que en el primer episodio aparece un momento el rostro de Cocteau, en lugar del actor Enrique Rivero, y un rótulo con la caligrafía del director dice: *"Comment j'ai été pris au piège par mon propre film. Jean Cocteau"*. Cuando Enrique Rivero vuelve al espejo, Cocteau hizo registrar para la banda sonora los latidos de su propio corazón. En el pasillo del hotel el protagonista espía la preparación de una pipa de opio, la droga de la que acababa de desintoxicarse el autor, tal como relató en su *"Opium"* (1930). El tercer episodio retoma el primer capítulo de su novela *"Les enfants terribles"* (1929), en el que aparece Pierre Dargelos, compañero real de Cocteau en el Petit Lycée Condorcet y de quien el poeta admiraba su arrogancia. Cocteau respetó su nombre propio en su libro y en su film y reprodujo el episodio auténtico del impacto de la bola de nieve que derriba a un condiscípulo (su voz en *off* dice: *"El alumno Dargelos era el gallito de la clase. Las bolas de nieve en sus manos podían resultar tan nefastas como las navajas españolas"*). Mientras que el negro con alas metálicas que cojea y al que acompaña un ruido de motor sería, según Claude Baylie, un recuerdo del piloto y amigo de Cocteau Roland Garros, muerto unos años antes, mezclado con un homenaje a los boxeadores negros.

Tan extremado narcisismo es ajeno al espíritu de las obras de Buñuel. El universo muy estilizado de Cocteau, casi abstracto, y de impostación grandilocuente y trágica, no tiene nada que ver con los dos primeros films de Buñuel. En su prólogo, dedica Cocteau el film a la memoria de Pisanello, Paolo Uccello, Piero della Francesca y Andrea del Castagno, nombres ciertamente poco afines a la sensibilidad surrealista. Y en 1955 Cocteau confesaría que la lentitud de su montaje nació como oposición al dinamismo del cine de Hollywood, cuyos dinámicos seriales adoraban en cambio los surrealistas. Pero hoy, lejos de las querellas de los viejos surrealistas, podemos ver **Le Sang d'un poète** con ojos nuevos y desprejuiciados, para comprobar que es un film que ha envejecido muy bien, preservando una turbadora extrañeza. A pesar de todas las descalificaciones de los surrealistas, esta obra insólita conserva un aura eficaz de inquietante misterio, sobre todo en sus dos primeros episodios, con el protagonista en su taller con la boca que surge en la palma de su mano (y que da lugar a una deslumbrante escena onanista y su exploración de las habitaciones del extraño Hôtel des Folies Dramatiques. Su influencia en el cine norteamericano de vanguardia (Curtis Harrington, Kenneth Anger) sería enorme.

R. G.

La bella y la bestia

La Belle et la Bête (Jean Cocteau, 1945-46)

Ficha técnica
La Belle et la Bête, 1945-46. **Director**: Jean Cocteau. **Productor**: André Paulvé. **Escenarios, Adaptación y Diálogos**: Jean Cocteau, según el cuento de Mme. Leprince de Beaumont. **Música**: Georges Auric. **Fotografía**: René Alekan. **Duración**: 100 minutos.
Intérpretes: Jean Marais, Josette Day, Mila Parely, Nane Germon, Marcel André, Michel Auclair, Raoul Marco, Gilles Watteaux, Noël Blin, Christian Marquand.

Argumento

En un país imaginario, un mercader arruinado por una tempestad marítima vive con sus tres hijas y su hijo. Las dos hermanas mayores son dos arpías que reducen a la menor, Belle, al papel de Cenicienta. El mercader se entera de que uno de sus barcos ha llegado a puerto y parte para intentar recuperar su fortuna. Las dos hijas mayores le piden joyas y vestidos, la pequeña sólo una rosa. El mercader no logra recuperar sus pertenencias y en el viaje de vuelta, cuando intenta cortar la rosa para su hija cae en poder de la Bestia. El monstruo le exige su vida, a menos que una de sus hijas se ofrezca a morir por él. De vuelta a su casa, sólo Belle se ofrece al sacrificio. La Bestia se enamora de Belle y la agasaja de todos los modos imaginables en su castillo. Incluso le permite volver a casa de su padre cuando éste parece estar a punto de morir de tristeza. A su vuelta con el monstruo, al que permanece fiel, Belle es seguida por su hermano y por un amigo de éste, que la corteja. Cuando entran furtivamente en el castillo, una estatua de Diana dispara su arco contra el amigo, que muere sobre el tesoro de la Bestia, convirtiéndose en monstruo. Mientras, la Bestia, a la que Belle encuentra moribunda de pena, cobra aspecto humano y los amantes se juntan..., ¿para siempre?

Un cuento de amor y muerte

"Después de un año de preparativos y de obstáculos de toda clase, por fin empiezo mañana a rodar. Sería ridículo quejarse de las dificultades que conlleva una empresa semejante, pues estimo que nuestro trabajo nos obliga a estar continuamente arrobados, soñando el más hermoso de los sueños. Además, nos permite manejar a nuestro modo ese tiempo inmenso, tan penoso cuando se vive minuto a minuto y ordenadamente. Ese tiempo roto, conmocionado, trastocado, es una verdadera victoria sobre lo inevitable". Con estas frases, escritas el domingo 26 de agosto del fatídico 1945, empezó Jean Cocteau el diario de rodaje de la que había de ser su película preferida y su mayor acierto cinematográfico: **La Bella y la Bestia**. Habían pasado casi catorce años desde **La sangre de un poeta**, su primera y discutidísima película, cuando logró iniciar el rodaje de este cuento de hadas inspirado en la narración de Mme. Leprince de Beaumont, del siglo XVIII. *"Una cosa largo tiempo soñada, imaginada, vista en la pantalla invisible, será preciso esta misma mañana convertirla en algo sólido, esculpirla en el espacio y la duración... Los artistas, Mila Parely, Nane Germon, Marais, Michel Auclair, vendrán a las nueve. Los maquillaré, los vestiré, los ensuciaré, los destrozaré, hasta que se parezcan a lo que deben ser en un cuento en el que la suciedad no es suciedad, donde -según la opinión de Goethe- la verdad y la realidad se contradicen. Comeremos durante el rodaje"*.

Aunque no todas las películas, probablemente, proporcionarían tema para un diario de rodaje interesante, **La Bella y la Bestia** se prestó a ello y no sólo por la demostrada capacidad literaria de su director. Cocteau mantuvo durante toda la filmación el excelente ánimo que revelan sus acotaciones iniciales, pero tuvo que enfrentarse a dificultades de todo tipo, en algunos casos casi inverosímiles: verbigracia, la dificultad de encontrar sábanas blancas en aquellos tiempos de ocupación bélica, imprescindibles para la llegada de Belle vestida de princesa a su casa tras su primera estancia en el castillo de la Bestia. Otros problemas fueron de orden médico, pues parece que todo el mundo se puso de acuerdo para caer herido o enfermo: en la primera semana de rodaje, una de las actrices principales se cayó de un caballo y casi se mata; después, Jean Marais se vio aquejado por un molesto forúnculo en el interior del muslo, el cual le impedía montar y del que tuvieron finalmente que operarle; el propio director acumuló los achaques, pues padeció una molesta enfermedad de piel y luego las reacciones a un fuerte tratamiento con antibióticos, que le afectaron particularmente los ojos hasta el punto de obligarle a usar gafas oscuras. Cocteau luchó contra estas miserias, empezando por la de su propio semblante deformado por el eczema: *"Me miro en el espejo. Es atroz. Pero no me preocupa. El físico ya no cuenta. La obra y su belleza deben sustituirle. Lo que sería criminal es que el film padeciera por mi sufrimiento y mi fealdad. El verdadero espejo es la pantalla de proyección, es ver el físico de mi sueño. El resto me da igual"*. Pese a tanto coraje, el rodaje tuvo que ser interrumpido en octubre, al ser internado por cierto tiempo en una clínica.

Respetando los mecanismos ingenuos y alegóricos del cuento tradicional, **La Bella y la Bestia** supone una reflexión poética sobre el más antiguo y el más inagotable de los temas: el amor. Para hablar del amor hay que empezar por insistir en sus dificultades y en la mezcla de características que le hacen tan turbador, porque se trata a la vez de una necesidad y de un milagro. La mitad que ama ve a la parte amada mejor de lo que es, mientras que se considera a sí misma monstruosa e indeseable. De aquí proviene el reiterado mito del monstruo enamorado, de corazón amante encerrado en un cuerpo repulsivo o aterrador. Sólo el amor que corresponde al del monstruo puede librarle de su cárcel física y convertirle en "normal", es decir, en casi feliz. El pobre King Kong no tuvo esta suerte y pereció por ello, lo mismo que el hombre-lobo Larry Talbot (por cierto, el maquillaje de Lon Chaney Jr. en esta bellísima película, producida pocos años antes que la de Cocteau, inspiró sin duda el maquillaje de la Bestia, aunque el de ésta fuera más leonino que lobuno y decididamente más aristocrático). La Bestia, en cambio, tiene mejor suerte, porque resulta finalmente liberada por el amor. Liberada de su monstruosidad solitaria y egoísta, es decir, de su excesiva riqueza. Al mito clásico del amante desdichado que se cree horrendo, Cocteau le añade otra nota esencial: la soledad del poder y la opulencia. En su palacio excesivo, rodeado de tesoros, la Bestia se ha convertido en un ser cruel y tiránico. Cuando gana el amor, pierde sus posesiones y otro debe sustituirle, muerto, sobre el montón de oro y pedrerías. La Bestia empieza a dejar de serlo a causa del amor y de la humildad que éste inspira: su rescate definitivo viene por la fidelidad de una hermosa que primero le compadece y luego llega a amarle. ¿Tiene *moraleja* este cuento? Más bien tiene *moral*: ama y todo te sobrará, por lo que por fin lo tendrás todo. ¡Lástima que Josette Day no esté a la altura del imponente Jean Marais, que hubiera merecido la réplica cinematográfica de algún físico irresistiblemente fascinador, como el de Michelle Pfeiffer en **Lady Halcón**, otra historia de amor imposible y finalmente logrado! Con todo, Cocteau tuvo buenas razones para escribir con algo de orgullo y algo de nostalgia: *"Por fin he realizado la película que desde un principio quise hacer. Mi relación con el cine ya no puede ser la misma"*.

S. T.

El águila de dos cabezas

L'aigle à deux têtes (Jean Cocteau, 1947)

Ficha técnica
L'aigle à deux têtes, 1947. **Director**: Jean Cocteau. **Guión**: Jean Cocteau, basado en su obra teatral del mismo título. **Fotografía**: Christian Matras. **Decorados**: Christian Bérard y Georges Wakhevitch. **Música**: Georges Auric. **Montaje**: Claude Ibéria. **Sonido**: René Longuet. **Duración**: 95 minutos.
Intérpretes: Edwige Feuillère, Jean Marais, Silvia Montfort, Yvonne de Bray, Jean Debucourt, Jacques Varennes, Edward Stirling, Gilles Quéant, Ahmed Abdallah.

El águila de dos cabezas (1947) se sitúa dentro de la cronología del Cocteau realizador en sus años más fecundos. Al año siguiente de dirigir **La Bella y la Bestia** y un año antes de **Los padres terribles** y tres de su **Orfeo**, esta película es, sin embargo, la que cosechó una crítica más reticente, cuando no abiertamente hostil, de todas las citadas. El origen de todas las críticas fue el claro propósito confesado por el propio Cocteau, que escribió: *"En **El águila de dos cabezas** he querido hacer un film teatral"*. Estructurada en tres actos a la manera clásica, en **El águila de dos cabezas**, efectivamente Cocteau casi se limita a filmar la obra teatral (escrita por él mismo cuatro años antes), con gran profusión de primeros planos. Parece como si el realizador se interesase simplemente en ofrecer otro ángulo de visión para la misma obra teatral. Como él mismo dijo, *"se trataba de alguna manera de pasearme, invisible, por el escenario y de captar los innumerables aspectos, matices, violencias y miradas que escapan al espectador, incapaz de seguirlos en detalle, desde una butaca"*. Lejos de lo que Cocteau afirmaría tras la visión de **El gabinete del Doctor Caligari** (*"es un error fotografiar decorados sorprendentes, en vez de procurar esta sorpresa por medio de la cámara"*), usa y abusa de los -por otro lado, excelentes- decorados de Bérard y Wakhevitch. Fue el más influyente de los teóricos del cine francés de la época, André Bazin, quien encabezó la crítica, afirmando: *"Hay en **El águila de dos cabezas** algo de monstruo inútil... El mal gusto es utilizado en ella con una consciencia que quisiera arrastrarnos en su juego sin conseguirlo"*. La contestación de Cocteau fue clara: *"Se ha dicho de **El águila de dos cabezas** que era el triunfo del mal gusto. Claro. No se hubiera podido decir mejor. Christian Bérard y Wakhevitch han querido pintar el mal gusto de los soberanos"*. Un mal gusto que se hacía patente en su inclinación por el artificio (que había animado inolvidables momentos en **La sangre de un poeta** y **La Bella y la Bestia** y que volvería a hacerlo en **Orfeo**) y en la imaginería barroca que despliega esta película.

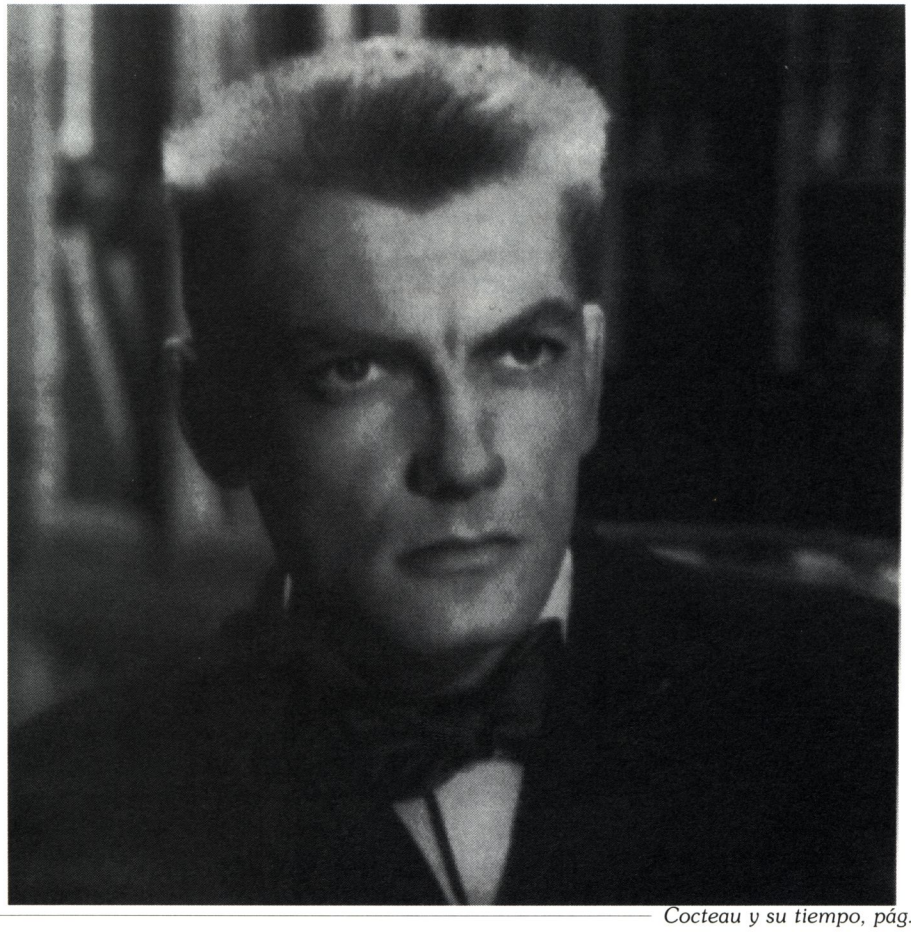
Argumento

La reina de un país imaginario vive en sus castillos, oculta de corte y pueblo. Las conspiraciones de la corte y el descontento popular facilitarán que el joven anarquista Stanislas consiga llegar hasta sus habitaciones con el propósito de asesinarla. Pero entre asesino y víctima surgirá el amor.

Pero Cocteau pasa por encima de toda "carencia" cinematográfica, como si quisiese subrayar la frase del crítico Claude Hervin, cuando escribía que *"Cocteau no se adapta a un arte, sino que adapta éste a sí mismo"*. Lo que Cocteau pretende en **El águila de dos cabezas** es hacer una nueva reflexión sobre la estrecha relación que siempre se establece entre amor y sufrimiento (*"L'amour est un dieu fatal"*, escribiría en uno de los muchos poemas que por aquella época dedicó a su amante Jean Marais). Como más tarde en **Orfeo**, amor y muerte se funden en una misma figura. Con total lucidez, la reina dirá a su amante/asesino Stanislas: *"¿Qué? ¿Vos me preguntáis quién sois?... Pero, querido señor, vos sois mi muerte"*. El amor, empuñando la daga de la muerte, será la liberación de un alma atormentada por su ausencia. Al modo de una tragedia clásica, en la que el inexorable destino está marcado desde que se alza el telón, durante los tres días en los que la reina y su asesino viven juntos asistimos a una lucha inútil. Una lucha que no tiene su sentido en la consecución de un determinado fin, sino en la expresión de una pasión en la que Eros y Tánatos son, una vez más, las dos caras de una misma moneda. Ni siquiera las múltiples conspiraciones externas son determinantes, porque en el alma de los dos protagonistas no cabe otra posibilidad que la tragedia final. Un final, en todo caso, hermoso. Hermoso y deseado.

Tanto Edwige Feuillère (la reina) como Jean Marais (Stanislas) se sumergen a fondo en sus personajes. De auténtico recital interpretativo hay que calificar el monólogo del primer acto, del que la Feuillère diría que *"se ha podido hablar de un 'monólogo' de la reina, pero a ninguna de mis preguntas Marais daba una respuesta muda, era un auténtico diálogo"*. Incluso Marais se jugó la cabeza en el último acto, en su caída por las escaleras, en la que puso un énfasis casi suicida.

J. A.



Los padres terribles

Les parents terribles (Jean Cocteau, 1948)

Ficha técnica
Les parents terribles, 1948. **Director**: Jean Cocteau. **Producción**: Ariane. **Escenario, Adaptación y Diálogos**: Jean Cocteau. **Fotografía**: Michel Kelber. **Música**: Georges Auric. **Decorados**: Guy de Gastynes. **Montaje**: Jacqueline Douarinou/Sadoul. **Duración**: 103 minutos.
Intérpretes: Jean Marais, Josette Day, Gabrielle Dorziat, Marcel André.

Les parents terribles es una película que, como muchas otras de Jean Cocteau, tiene mucho de biográfica. La madre del film, interpretada por una estupenda Yvonne de Bray, es, en último término, la representación de la propia madre del realizador. Sus recuerdos de la infancia se entremezclan con la ficción más pura, para crear una historia que está narrada en términos nada realistas, a pesar de que en algunos momentos pueda parecer lo contrario.

Pero la característica más importante de este film es la forma en la que Cocteau se enfrenta a la pieza teatral de la que él mismo es autor. Por contraposición a **El águila de dos cabezas**, película en la que intenta plasmar el hecho teatral, impresionarlo en la cinta de celuloide, servirse de la cámara cinematográfica para filmar una obra de teatro en la que los actores se comportan igual que en el escenario, Cocteau hace aquí un intento de *desteatralización*.

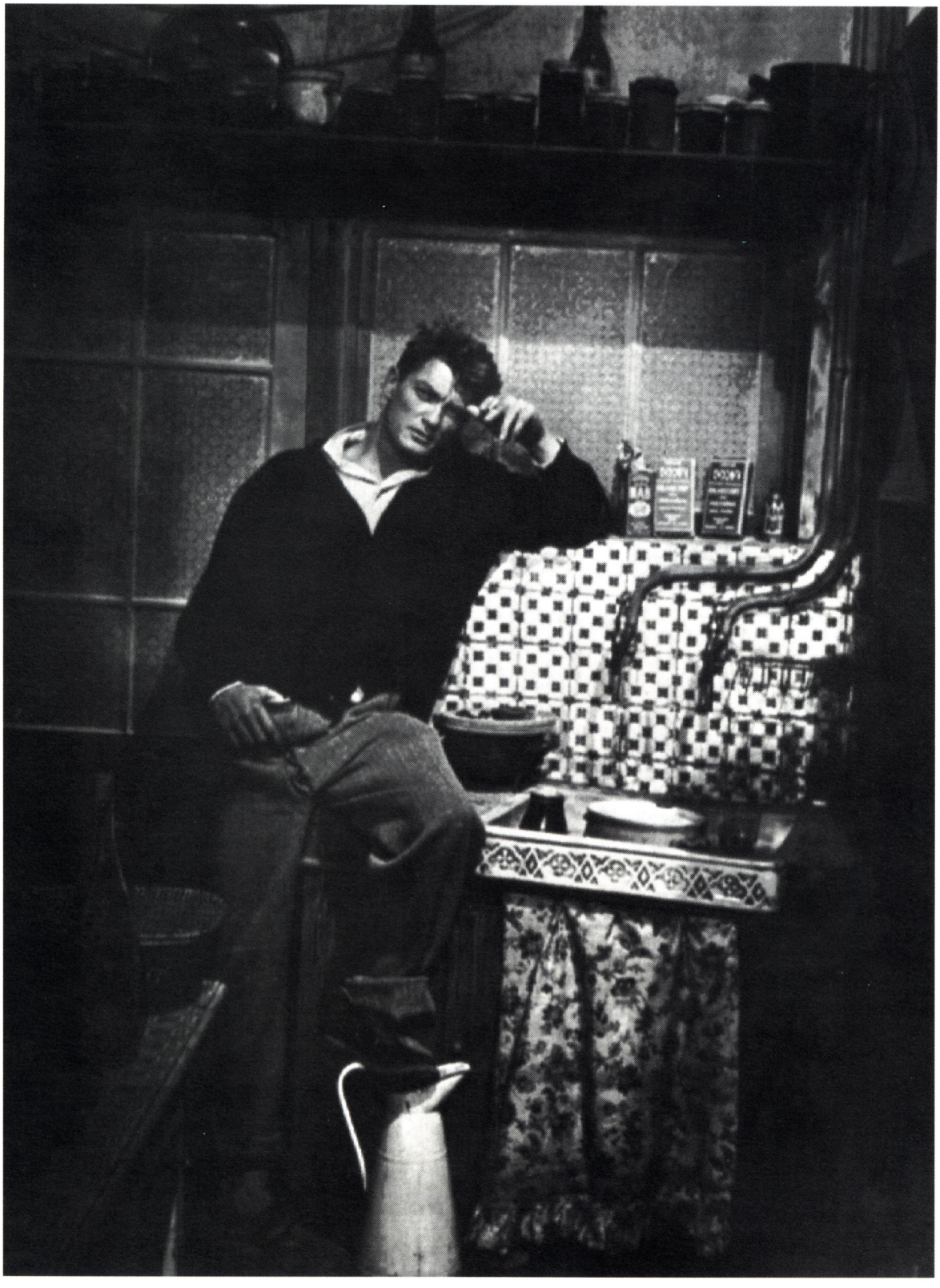
Argumento

Georges está casado con Yvonne, que permanece enferma en su lecho sin prestar la menor atención a su marido y guardando todo su amor para su hijo Michel. Léonie, solterona hermana de Yvonne, enamorada de Georges, es la que mantiene económicamente a la familia. Cuando Michel anuncia su decisión de casarse con Madeleine, la muchacha a la que ama y amante de su padre sin que él lo sepa, estallará el drama.

Mediante un lenguaje específicamente cinematográfico, sin cambiar una sola línea de los diálogos originales, consigue un film totalmente distinto a su antecedente literario. Los actores se convierten en verdaderos protagonistas y el mundo cerrado de la habitación familiar es escrutado sin pudor por una cámara obscena e incisiva.

La dificultad de transformar la pieza teatral en cine se soluciona aquí por una cámara en contínuo movimiento, que sigue y espía a los protagonistas. El espectador se convierte en un *voyeur* que mira y ve a través de los ojos del realizador. La profundidad de campo, sabiamente utilizada -no en vano Cocteau menciona a Orson Welles al referirse a este film-, junto al *raccord*, que otorga continuidad a la acción y la convierte en un todo de una sola pieza, hacen de esta película un ejemplo de sintaxis cinematográfica en el que la conjunción de palabra e imagen alcanza cotas muy difíciles de superar.

J. L. R.



Orfeo
Orphée (Jean Cocteau, 1950)

Ficha técnica
Orphée, 1949/50. **Director**: Jean Cocteau. **Productor**: André Paulvé. **Producción**: Films du Palais-Royal. **Escenario**: Jean Cocteau. **Diálogos**: Jean Cocteau. **Música**: Georges Auric. **Fotografía**: Nicholas Hayer. **Decorados**: Jean D'Eaubonne. **Montaje**: Jacqueline Douarinou. **Duración**: 112 minutos.
Intérpretes: Jean Marais, Maria Casarès, François Perier, Marie Déa, Edouard Dermit, Juliette Gréco, Roger Blin, Henri Crémieux, Renée Cosima, Pierre Bertin, Jacques Varennes, André Carnège, René Worms, Jean-Pierre Melville, René Lacourt, Julien Maffre, Jacques Doniol-Valcroze, Claude Mauriac, Jean-Pierre Mocky, y la voz de Jean Cocteau.

Argumento

Revisitación del mito clásico griego de Orfeo, el cantor tracio que, distraído por la belleza de las notas de su música, olvida a su mujer, Eurídice, que es llevada por la muerte al Averno. Aquí, Orfeo es un poeta que, totalmente abstraído por los extraños hechos de que ha sido testigo, en su encuentro con su muerte, olvida a su esposa, Eurídice. Esta, en vista de que Orfeo la ha olvidado, acude a contar su pena a las Bacantes, sus antiguas amigas, pero es atropellada y muerta por los motociclistas que acompañan a la muerte de Orfeo. Este se verá obligado a descender al reino de la muerte si quiere recuperar a su esposa...

Quizás junto con **La Belle et la Bête**, esta película sea la más mítica dentro de la obra del polifacético Cocteau y, por ello, una de las más discutidas. El **Orphée**, como muy bien señala Alejo Carpentier, es un film lleno de claves, claves que hacen referencia al mundo *propio* del creador francés: el mismo personaje central de Orfeo -claro trasunto de Cocteau-, la Muerte (que no es *La* Muerte, sino la Muerte *propia* de Orfeo), los espejos, ese mundo a medio camino entre la Vida y la Muerte, entre lo Real y lo Irreal...

No se puede afirmar rotundamente que esta nueva revisitación del mito griego del "cantor de cantores" de la antigua Tracia sea un film autobiográfico, pero sí se puede decir sin ambages que muchas de las situaciones que el film recoge tienen un claro parangón en la vida del propio Cocteau: así desde el mismo inicio, con el poeta asentado en las alas de la fama y por ello (admirado), odiado y envidiado por aquellos que se debaten en la lucha por acceder a ella, al que el propietario del *Café des Poètes* le espeta aquel *"Etonne moi"* que Diaghilev le soltó a Cocteau cuando se conocieron. Casi se podría decir que el **Orphée** es una especie de "venganza personal" o de "auto-reivindicación" de Cocteau ante aquellos que públicamente le rechazaron (que fueron muchos...).

De cualquier forma, el muchas veces controvertido poeta galo tampoco trata excesivamente bien al que se supone es el personaje trasunto de su creador, Orfeo; efectivamente, Orfeo se nos presenta como un personaje engreído muchas veces, sumergido en la autocomplacencia narcisista que es el culto a la belleza, que le hace olvidar su condición de mortal y despreciar a Eurídice, a cambio de la morbosa obsesión que le produce la elegante dama de negro ("La Princesa"), la muerte del poeta, o las extrañas escuchas por el aparato de radio instalado en el coche.

Aparte de lo que de autobiográfico pueda tener, el **Orphée** se puede considerar como un film *realista*, tal y como lo afirmó el propio Cocteau: *"Pensaba que el cine se prestaba a lo maravilloso, a condición de aprovechar lo menos posible lo que la gente considera maravilloso. Cuanto más se acerca uno al misterio, es más necesario ser realista. La radio en los coches, los mensajes cifrados, la señal de las ondas cortas, la avería eléctrica, son elementos familiares a todos y que me permiten mantenerme en tierra firme"*. En efecto, a pesar de que la película se desarrolla en una *"no man's land"* entre la Vida y la Muerte, en un territorio donde confluyen en el mismo plano personajes "vivos" (Orfeo, Eurídice, las Bacantes, los poetas...), con personajes carentes de vida (La Princesa, Heurtebise, Cégeste), el realismo visual y narrativo se impone sobre las *irreales* premisas de que parte. De hecho, las únicas "concesiones" a lo *maravilloso* -a nivel visual- vienen dadas por algunas tomas en contrapicado, que refuerzan la sensación onírica que invade algunas escenas (de todas formas, aún en estas escenas se impone el *realismo* del sueño, alejándose marcadamente de los delirios surrealistas, no deformando jamás esa *realidad supuesta* del mundo onírico), por los espejos, elementos obsesivos que ponen en contacto los dos mundos *reales*, y que hay que atravesar vistiéndose unos prosaicos guantes de goma, y por los vertiginosos desplazamientos que sufren Orfeo y Heurtebise en su camino en la búsqueda de Eurídice, en un Averno presentado también sin las grandilocuencias visuales a que tan aficionados han sido siempre los surrealistas, como un paisaje ruinoso y árido.

Porque **Orphée**, además de realista, es una película profundamente *humana*. Creo que ese sentido tiene la Muerte del poeta (La Princesa), que Cocteau se encarga de señalar que no es *la* impersonal muerte, sino una muerte tan humana que llega a enamorarse -y sacrificarse- por su víctima, tal y como sucede con ese extraño personaje que es Heurtebise, enamorado a su vez de Eurídice; y humana también en la descripción de la trayectoria de Orfeo, adorador de la belleza y el misterio (categorías fuera de lo humano), que termina reencontrándose con su realidad, en el espejo humano que es para él Eurídice.

Tx. M.

El testamento de Orfeo

Le testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1960)

Ficha técnica
Le Testament d'Orphée, ou **Ne me demandez pas pourquoi**, 1959-60. **Director**: Jean Cocteau. **Producción**: Jean Thuillier, Les Editions Cinégraphiques/Les Films du Carrosse. **Escenografía**: Jean Cocteau. **Música**: Gluck, Haendel, Wagner. **Fotografía**: Roland Pontoizeau. **Duración**: 77 minutos.
Intérpretes: Jean Cocteau, Maria Casarès, François Perier, Edouard Dermit, Jean-Pierre Léaud, Françoise Christophe, Nicole Courcel, Jean Marais, Henri Crémieux, Yul Brynner, Daniel Gélin, Alice Sapritch, Marie-Josephe Yoyotte, Maître Henry Torrès, Claudine Oger, Francine Weisweiller, Jacqueline Picasso, Pablo Picasso, Lucía Bosé, Luis Miguel Dominguín, Serge Lifar, Charles Aznavour, Roger Vadim, Françoise Sagan, Françoise Arnoul, Brigitte Bardot.

Argumento

En un estudio de cine, un extraño personaje interroga a un profesor en distintos momentos de su vida. El camino que hay que recorrer para llegar a lo eterno incluye a los hombres-caballos, las tribus gitanas y las flores muertas que sólo los poetas pueden resucitar. Cuando el poeta quiere rendir homenaje a Minerva, ésta le mata, atravesándole con una lanza. De las ruinas que son su pasado, el poeta resucitará para intentar crear un mundo nuevo.

Diez años después de rodar el **Orphée**, Cocteau retoma el tema órfico, aunque de forma bastante diferente a como lo había hecho en los primeros cincuenta; las dos películas tienen claros componentes autobiográficos, pero éstos son mucho más explícitos en este **Testamento de Orfeo**. De principio, si en el viejo **Orfeo** Cocteau encargó la transposición de su *alter ego* a su siempre adorado Jean Marais, en el **Testamento** es él mismo quien traspone sus fantasmas y obsesiones principales. La película tiene un segundo título: **Ne me demandez pas pourquoi**, *"no me preguntéis por qué"*. El mismo Cocteau "explica" en cierta manera la razón de este título: *"Es incontestable que la mayor parte de los espectadores de mi película dirán que es una tontería y que no se puede entender en absoluto. No se equivocarán del todo, pues a veces yo tampoco comprendía nada y estaba a punto de abandonar la partida y presentar mis excusas a los que me habían creído. Pero la experiencia me había enseñado que no era necesario bajo ningún pretexto renunciar a aquellas cosas que tuvieran sentido y que parecieran perderlo, yo busco dominar mi debilidad e imponerme la confianza en mí mismo que solicito de los otros, si los admiro y los respeto. Es decir, confío en ese* otro, *ese extranjero en el que nos convertiremos a los pocos minutos de haber creado una obra"*.

El testamento de Orfeo era uno de los films preferidos de Cocteau, y en él, mediante un lenguaje muchas veces críptico e incomprensible, trató de reflejar todos los elementos de su mundo poético: *"Soy un poeta que detesta el estilo y el lenguaje poéticos, pero que no puede expresarse sino en forma de poesía, es decir, por la transmutación de las cifras en números y del pensamiento en actos. (...) El problema a resolver en* ***El Testamento*** *era revertir el impudor desnudándome del cuerpo para mostrar mi alma totalmente desnuda"*. Este fue el gran reto que Cocteau intentó superar en su última película. Para ello, se valió de los mismos personajes principales que había creado para el **Orfeo**, interpretados por los mismos actores: la Princesa (Maria Casarès), Heurtebise (François Perier) y Cégeste (Edouard Dermit), dando esta vez a Jean Marais el papel de Edipo y reservándose para sí, como ya se ha dicho, el papel del poeta.

El testamento de Orfeo es una suerte de mezcla de dos realidades distintas: la del sueño -una realidad *inmaterial* pero tremendamente *real*- y la realidad cotidiana, tangible. De ahí la aparición de variopintos personajes del mundo parisino encarnándose a ellos mismos, como *testigos* de la obra de Cocteau: Jacqueline y Pablo Picasso, Lucía Bosé, Luis Miguel Dominguín, Serge Lifar, Charles Aznavour, Roger Vadim, Françoise Sagan, Françoise Arnoul y Brigitte Bardot. Cocteau lo explica mejor: *"Yo dejo a los hechos seguir el camino que ellos deseen. Pero en lugar de perder totalmente el control, como sucede en el sueño, yo celebro las bodas del consciente y del inconsciente, que introducen en el mundo ese monstruo terrible y delicioso al que llamamos* poesía. *(...) Se ha dicho que he buscado vedettes que aceptasen figurar en mi película. Se equivocan. Lo irreal posee leyes todavía más rigurosas que el realismo, pues el realismo está ayudado por lo habitual y lo irreal exige, por su carácter insólito, una extrema precisión en los menores detalles. (...) Si la obra está hecha con fallos, es indispensable santificarlos, es decir, transformarlos hasta tal punto en incontestables que devengan ejemplares.* Cometer errores tan grandes que dejen de ser errores. *La lección la aprendí de Picasso, quien, de vez en cuando, se encarga de santificar los errores, de darles tal relieve que la obra evite ser una mala copia de la naturaleza, sino que muestre el rostro de una raza y de un reino superiores, gobernados por el hombre. Esa fue mi regla en* ***El testamento de Orfeo***".

La película, tras su estreno el 18 de febrero de 1960 en París, fue motivo de escándalo entre parte del público, que no veía en la pantalla más que una burla de Cocteau hacia los espectadores. Sin embargo, los jóvenes intelectuales y cineastas la recibieron con entusiasmo, según cuenta el propio Cocteau, que recibió el apoyo explícito de personajes como Resnais, Bresson, Doniol-Valcroze, Franju, Truffaut o Langlois. No obstante, es la voz de un espectador confundido la que Cocteau recoge para obsequiarnos con otra de sus frases lapidarias: *"Pero no habría que confundir este abandono con la muerte. Dejo este universo por otro, que desearía abandonar un día murmurando lo que un señor gritaba después de una sesión del Avenue: «No he entendido nada. Exijo que me devuelvan mi dinero»"*.

Tx. M.

Las damas del Bois de Boulogne

Les dames du Bois de Boulogne (Robert Bressson, 1945)

Ficha técnica
Les dames du Bois de Boulogne, 1945. **Director**: Robert Bresson. **Producción**: Raoul Ploquin. **Guión**: R. L. Brickberger, J. Cocteau y R. Bresson, basado en una narración de Denis Diderot. **Fotografía**: Philippe Agostini. **Música**: Jean-Jacques Brünenwald. **Montaje**: Jean Feyte. **Decorados**: Max Douy. **Duración**: 75 minutos. **Intérpretes**: Maria Casarès, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Paul Bernard, Jean Marchat, Bernard Lajarrige, Marcel Rouze, Emma Lionel, Lucy Landy, Madame Morlay.

En 1950 Robert Bresson adapta para el que sería su tercer largometraje la obra de Bernanos **Diario de un cura rural (Le journal d'un curé de campagne)**, una película que marca una ruptura en su cine. Si bien Bresson vuelve a abordar sus preocupaciones espirituales desde un punto de vista fatalista, que le ha hecho merecedor de la justificada etiqueta de jansenista, y a recurrir a la adaptación de un texto literario, como en sus dos filmes anteriores hiciera con Giraudoux y Diderot, donde su viraje es radical es en el terreno formal. Rehuyendo la excesiva literatura que caracterizaba al cine francés, Bresson toma un camino singular en el que re-piensa los argumentos de los que parte desde un punto de vista estrictamente cinematográfico. Huye del vicio de entender el cine como *teatro filmado*, trabajando con una férrea planificación mediante la cual quiere acceder a la realidad, aunque desde una postura en la que no cabe la improvisación, por el camino opuesto al realismo espontáneo que busca en esa época el Neorrealismo italiano. Prescinde de actores profesionales, para poder manejar a los suyos, vírgenes de cualquier método interpretativo. Rechaza complicadas puestas en escena o diálogos literariamente brillantes, sin que ello suponga la más mínima sensación de descuido, hasta el punto de que el material filmado -de entre el que ha de seleccionar cada una de las tomas que finalmente se integre en el film definitivo- es en mucho superior al que sale de la mesa de montaje. Controla personalmente todo el film desde su trabajo, en solitario o en colaboración en el guión, a un minucioso cuidado de los más mínimos detalles, que le hace dar una importancia inusual a cada objeto, o a esa especie de vampirización que es el rígido modelado a que somete a sus actores. Luego, el montaje hará el trabajo definitivo: un ritmo discontinuo que huye de las distintas teorías al uso para dar un valor en sí misma a cada una de las secuencias, a cada plano incluso, en las que tanta importancia tiene lo que se oculta como lo que se muestra (en Bresson, la acción huye a menudo de la pantalla al espacio en *off*); donde la música, o cualquier tipo de sonido, es de una importancia capital, pero no más que los mismos silencios; donde la elipsis es utilizada con inteligente maestría. Todo esto hace que el cine de Bresson sea un cine cerebral, quizás por momentos frío y demasiado lento. Un cine con las bridas siempre tensas.

Argumento

Hélène, ante la certidumbre de que su amante se aleja progresivamente de ella, finge no amarle y le presenta a la joven Agnes, con la que se casa. A partir de ahí, Agnes será el instrumento para que Hélène lleve a cabo la venganza planeada para su ex-amante.

Tras esta introducción, hay que decir que es precisamente **Les dames du Bois de Boulogne** su segundo largometraje, es decir, el anterior al cambio de rumbo antes mencionado. Se podría decir que con él cierra un breve período de iniciación. Son muchas, no obstante, las constantes bressonianas presentes en esta película. Con una mayor carga intelectual que su primer, y anterior, largometraje (**Les anges du pêché**, 1943), está basada en *"Jacques, le fataliste"*, de Diderot, y contó para la elaboración del guión con la colaboración de Jean Cocteau. Relativamente atrapado aún por el *"viejo cine francés"*, que luego fustigaría con constancia, **Les dames...** es, sin embargo y paradójicamente, una de sus películas más características, alabada en su tiempo por su valor innovador por cineastas como Clément, Astruc o el propio Cocteau. Cristiano jansenista, una vez más trata el tema de la redención, en este caso centrada en el personaje de Agnes (Elina Labourdette), la joven que ha de ser utilizada como venganza por Hélène (Maria Casarès), una redención que, bajo las más diversas formas, siempre termina apareciendo en sus obras. Para moverse a sus anchas en este terreno debía desmarcarse del texto de Diderot y ahí está la importancia, como referencia obligada del posterior cambio de rumbo de su cine, de **Les dames...**, pues, sin atreverse aún a desmarcarse del carácter literario del guión (en lo cual, sin duda, tuvo gran importancia, su trabajo con Cocteau), consigue destruir la servidumbre textual, como escribe Domenec Font, *"eliminando el análisis psicológico que basamenta su referente -aunque sería más exacto anotar el desplazamiento de esta categoría de la intriga a los personajes de Hélène y Agnes- e introduciendo un sistema de referencias contrapunteadas en relación a los figurantes y a la decidida abstracción de los símbolos utilizados"*.

Pero donde Bresson enlaza sin paliativos con el cine anterior, contra el que cinco años más tarde se revolverá (los períodos de silencio entre sus filmes siempre han sido largos), en **Les dames...** es en el uso de actores profesionales y en la fotografía. De sus actores no consigue extraer esa total servidumbre que posteriormente le será tan característica, aunque sería injusto no destacar una interpretación, si bien con regusto teatralizante, más que digna en general, en la que destaca especialmente Maria Casarès. En cuanto a la fotografía, Bresson elige a Philippe Agostini, también colaborador en su anterior largometraje y de conocidas tendencias estetizantes que, en palabras de Georges Sadoul, ayuda a crear *"una película calcinada y deslumbradora como las tierras del filme, que dan al alumbrado de gas un excepcional destello"*. Comenzada durante la ocupación, pero concluída tras la liberación, la película fue en su día un fracaso comercial y pasó a figurar en todas las listas de filmes malditos del cine francés.

J. A.

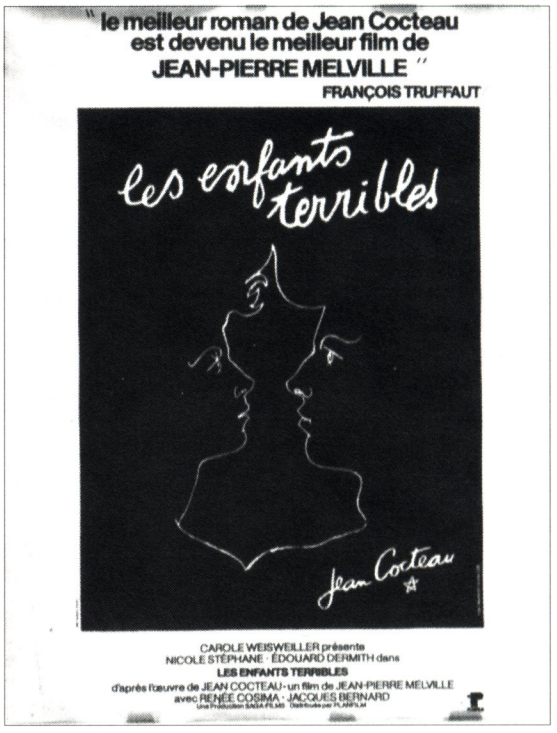
Los niños terribles

Les enfants terribles (Jean-Pierre Melville, 1950)

Ficha técnica
Les enfants terribles, 1950. **Director**: Jean-Pierre Melville. **Guión**: Jean Cocteau, según su novela del mismo título. **Fotografía**: Henry Decaë. **Decorados**: Mathys. **Producción**: Gaumont/Continentale/Concord. **Productor**: Jean-Pierre Melville. **Duración**: 107 minutos.
Intérpretes: Nicole Stéphane, Edouard Dermit, Renée Cosima, Jacques Bernard, Mal Martin, Roger Gaillard.

"El primer paraíso, Odetta, era el del padre.
Había una alianza de los sentidos en el hijo
-varón o mujer-
debido a la adoración de algo único.
Y el mundo, en torno,
sólo tenía un diseño: el del desierto"

Pier Paolo Pasolini. *"Teorema*



Argumento

Los dos protagonistas, Paul y Elizabeth, son hermanos. Comparten la misma habitación y viven su vida como si se tratara de un extraño juego con sus propias reglas. Al morir su madre, la sencilla relación entre ambos se complica con la llegada de su amigo Gérard, que se queda a vivir con ellos. Por primera vez, Elizabeth va a trabajar e introduce a otro extraño en la familia. Luego decide casarse con un americano, y se trasladan todos a la inmensa mansión del rico marido.

*"**Les enfants terribles** es una aventura excepcional. Yo había rechazado siempre los encargos. Acepté el de Melville porque su estilo de francotirador me parecía adecuado para comunicar a la película ese aire improvisado del 16 mm. del que le he hablado"*. Así describe el propio Cocteau el inicio de la gestación de este film a André Fraigneau en *"Entretiens autour du cinématographe"*. Sin embargo, existe también otra versión, la de la actriz Nicole Stéphane, según la cual fue Cocteau el que encargó a Jean-Pierre Melville la realización de **Les enfants terribles**, al quedar fuertemente impresionado por **Le silence de la mer** (1947), el primer y, todavía hoy en día, maldito y malentendido film del realizador francés. Nicole añade que, tras felicitar Cocteau a Melville, volviéndose hacia ella añadió: *"Vouz serez Elizabeth"*.

Lo que no puede ponerse en duda es que ambos realizadores se comprometieron en un proyecto realmente ambicioso: el de sacar adelante un film de bajo presupuesto y con las características de lo que hoy podríamos llamar cine independiente. Melville se hizo cargo de una modesta producción y Cocteau escribió la adaptación de su propia novela y los diálogos.

La película se rodó en escenarios naturales en París, Montmorency y Ermenonville, y en el teatro Pigalle y los estudios Jenner, entre noviembre de 1949 y enero de 1950. El propio Cocteau, que siguió muy de cerca todo lo concerniente al rodaje del film, dirigió una escena al borde del mar, en Montmorency, en un corto período de tiempo durante el cual Melville permanecía enfermo. Esta jornada la recordaba con nostalgia Nicole Stéphane, que todavía retuvo en su memoria durante mucho tiempo las discusiones de Cocteau con Jean Genet, que les había visitado para almorzar con ellos.

Pero si algo convierte a esta película en una pieza única y fascinante, es la colisión que en ella se da de dos mundos distintos, de dos formas muy diferenciadas de entender el cine y la vida. Por un lado, el sugerente mundo de Cocteau, su recreación del *"Primer Paraíso"* (Paul y Elizabeth intentarán sin éxito reconstruír en la mansión del rico marido de ésta la habitación que antes compartieron, el lugar de sus primeros juegos). Por otro lado, el lenguaje cinematográfico de Melville, su escritura seca y directa, heredera del mejor cine americano y antecedente de sus obras posteriores, sobre todo de sus films negros.

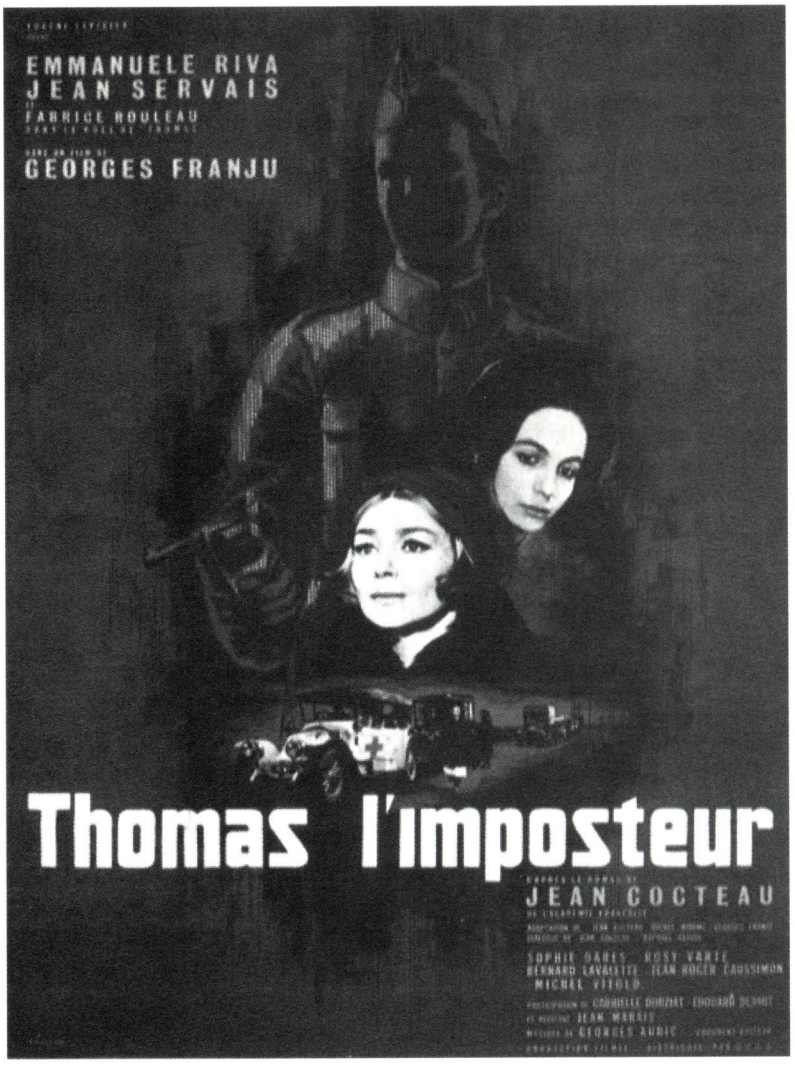
Los niños terribles -definida por François Truffaut como *"la mejor novela de Jean Cocteau, convertida en la mejor película de Jean-Pierre Melville"*- me traen a la memoria muchas de las escenas que impresionaron mi niñez. Los alumnos del Liceo Condorcet, las batallas de bolas de nieve en Cité Monthiers, tienen en mis recuerdos otros paisajes y otros rostros. Pero, sin embargo, todavía puedo sentir el penetrante olor de las aulas esolares, ver el lustroso color verde de los encerados y recordar la inquietante y dura mirada del "Dargelos" de mi clase. Esta película, como las más hermosas páginas de mi niñez que todavía me restan en la memoria, *"empieza donde se cierran los cuadernos"*.

J. L. R.

Tomás, el impostor

Thomas, l'imposteur (Georges Franju, 1964)

Ficha técnica
Thomas, l'imposteur, 1964/65. **Director**: Georges Franju. **Productor**: Eugène Lépicier. **Producción**: Filmel Productions. **Guión**: Georges Franju, Jean Cocteau, Michel Worms y Raphaël Cluzel, sobre una novela de Cocteau. **Fotografía**: Marcel Fradetal. **Decorados**: Claude Pignot. **Música**: Georges Auric. **Montaje**: Gilbert Natot. **Duración**: 93 minutos.
Intérpretes: Emmanuelle Riva, Fabrice Rouleau, Jean Servais, Sophie Dares, Michel Vitold, Rosy Varte, Edouard Dermit, Jean-Roger Caussimon, Bernard Lavalette, André Méliès, Edith Scob, y la voz de Jean Marais.



Argumento

Thérèse es una mujer disociada, con una doble personalidad que la atormenta; Thomas, por su parte, carece de personalidad. En los sombríos días de los comienzos de la Iª Guerra Mundial, Thérèse busca su propia personalidad, mientras que Thomas ha de basarse en sus propias mentiras con el fin de hacerse con una.

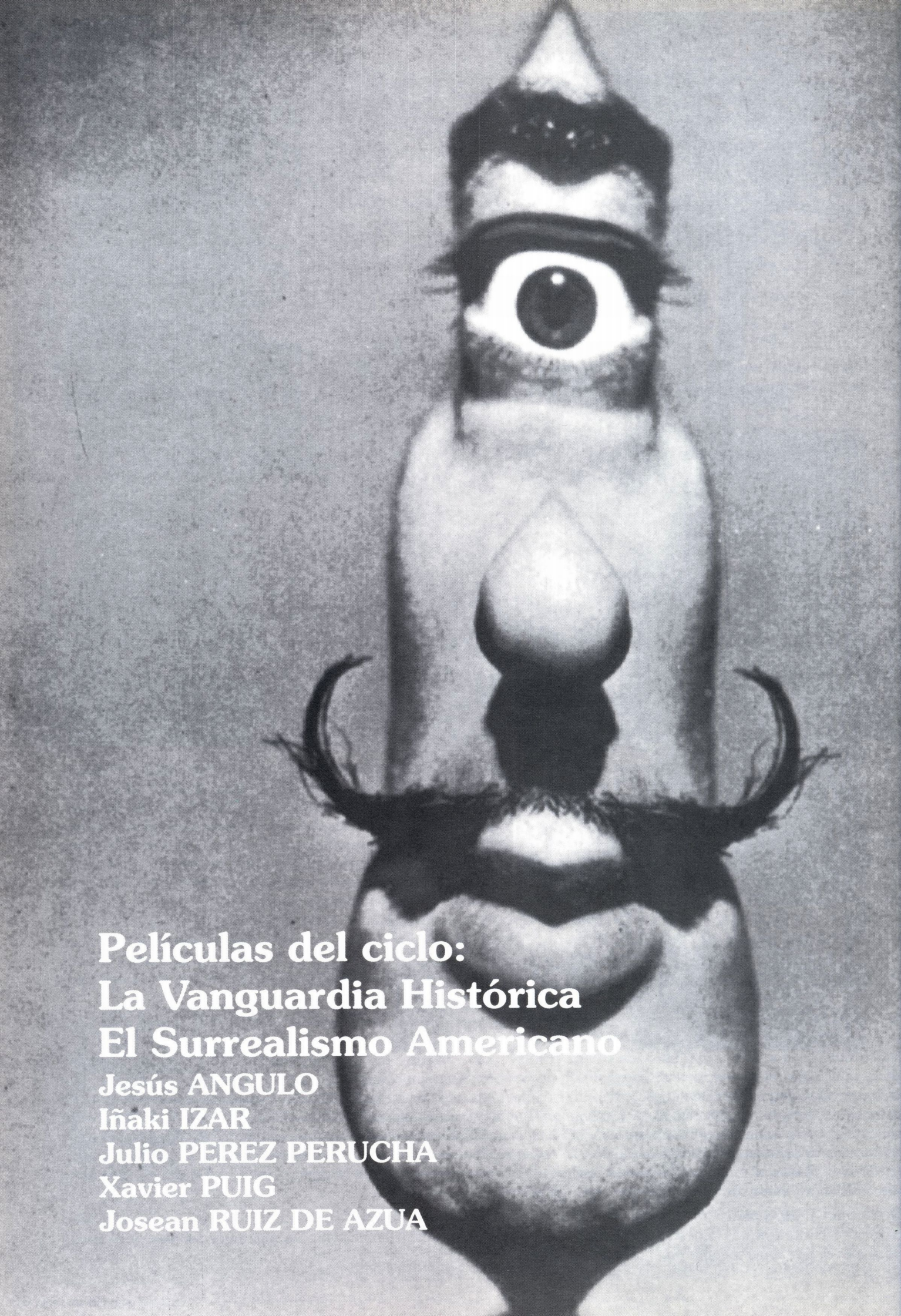
Aunque coincidente en el tiempo con los autores de la *"nouvelle vague"*, y a pesar de que a ellos le unen ciertas afinidades estilísticas y argumentales, la figura de Georges Franju es una especie de isla dentro de la vorágine "revolucionaria" que supuso la aparición en Francia de los hijos de *"Cahiers du Cinéma"*. Frente al *cine de autor* propugnado por los *cahieristas*, Franju reivindicó más un cierto tipo de cine clásico, representado por nombres como los de Murnau, Lang, Buñuel o Renoir; frente al apego a la realidad defendido por los componentes de la *"nouvelle vague"*, el cine de Franju huye de las fórmulas representacionales realistas y naturalistas, optando por los elementos ficcionales más que por los reales. Otra diferencia que aleja notablemente a Franju de sus colegas coetáneos es la constante referencia literaria que subyace en sus films, adaptando -muchas veces, de forma muy escrupulosa- a los más variados autores, desde Zola a Mauriac, pasando por Cocteau.

La trayectoria de Franju fue realmente azarosa. No consiguió jamás un reconocimiento real por parte de la crítica y el público, aunque sí se cuentan en su haber algunos éxitos relativos, fundamentalmente la que muchos consideran la mejor obra de este cineasta francés: **Ojos sin rostro**, film de referencias fantásticas que gozó de cierta fama hace algunos años. Cabe citar también, dentro de la escasa producción de este realizador (¿postergado?), obras como los cortometrajes **Le sang des bêtes** y **Hôtel des Invalides** o los largos **La cabeza contra el muro**, **Judex**, **Thérèse Desqueyroux** o la que supuso su última obra para la gran pantalla, **El pecado del padre Mouret**, película filmada en 1970 (la película **Nuits rouges**, fechada en 1974, no es más que una recopilación de algunos momentos de su folletín televisivo **El hombre sin rostro**). Su primer largometraje -**La cabeza contra el muro**- lo rodó Franju en 1958, obteniendo con esta historia desarrollada dentro de un psiquiátrico un relativo éxito entre la crítica francesa (quizás por ser su obra más cercana a las propuestas de la imperante *"nouvelle vague"*); pero el resto de su obra posterior fue perdiendo interés para los críticos, hasta llegar a la que supondría el descalabro total de Franju, **Thomas l'imposteur**, rodada en 1964. A partir del sonoro fracaso que supuso esta cinta, Franju se vio obligado a realizar algunos trabajos ocasionales para televisión, hasta rodar en 1970 la citada **El pecado del padre Mouret**, tras la cual se apartó definitivamente del cine.

En su corta carrera (su obra cinematográfica la componen tan sólo siete largometrajes y diecinueve cortos), Franju ha picoteado de diversos géneros, como el fantástico (**Ojos sin rostro**), el cine negro (**Pleins feux sur l'assassin**), el más clásico folletín (**Judex**) o el drama intimista (**Thérèse Desqueyroux**), queriendo en todos ellos penetrar en esa *otra* realidad -que tiene más de un punto de contacto con la realidad planteada por los surrealistas-, tan ajena y tan poco de moda en los tiempos en que le tocó hacer cine. Otra de las características del cine de Franju, directamente relacionada con la anterior, es el tratamiento de los personajes femeninos, muy bien representados por una de sus "actrices-fetiche", como era Edith Scob; Franju idealiza -conscientemente- los personajes femeninos, presentándolos mucho más complejos e interesantes que los por lo general planos, vacíos y hasta mezquinos personajes masculinos. La idea de la mujer como mediadora entre la realidad cotidiana y esa *otra* realidad, meta del cine de Franju, se repite insistentemente en toda la obra del cineasta galo, conectando, además, con la línea de muchos autores clásicos que desarrollaron también este tipo de personajes.

En **Thomas, l'imposteur**, Franju adapta un argumento de Cocteau, siguiéndolo -como era su costumbre- con una fidelidad casi cenobítica. Historia de una impostura, la del hombre que, en busca de una personalidad de la que carece, no haya otro camino que apoyarse en su propia mentira para crearse esa personalidad.

Tx. M.



Películas del ciclo:
La Vanguardia Histórica
El Surrealismo Americano

Jesús ANGULO
Iñaki IZAR
Julio PEREZ PERUCHA
Xavier PUIG
Josean RUIZ DE AZUA

La Vanguardia Histórica

Página anterior: Fotocomposición de Philippe Halsman, titulada "Retrato de Dalí" (Nueva York, 1954).

SYMPHONIE DIAGONALE
Viktor Eggeling, 1923

El sueco Eggeling forma parte de esa serie de artistas que, procedentes de las artes plásticas y no del mundo del cine, pretenden que el lenguaje fílmico rompa las cadenas de la narrativa, ya codificada a partir de la obra de David Wark Griffith, para alcanzar metas mucho más ambiciosas y autóctonas. Piensan que el artista tenía en su poder una nueva forma expresiva tan personal y directa como cualquier otra y que la cámara en sus manos vendría a integrarse a lo que tradicionalmente habrían sido los pinceles, el papel pautado o la letra impresa.

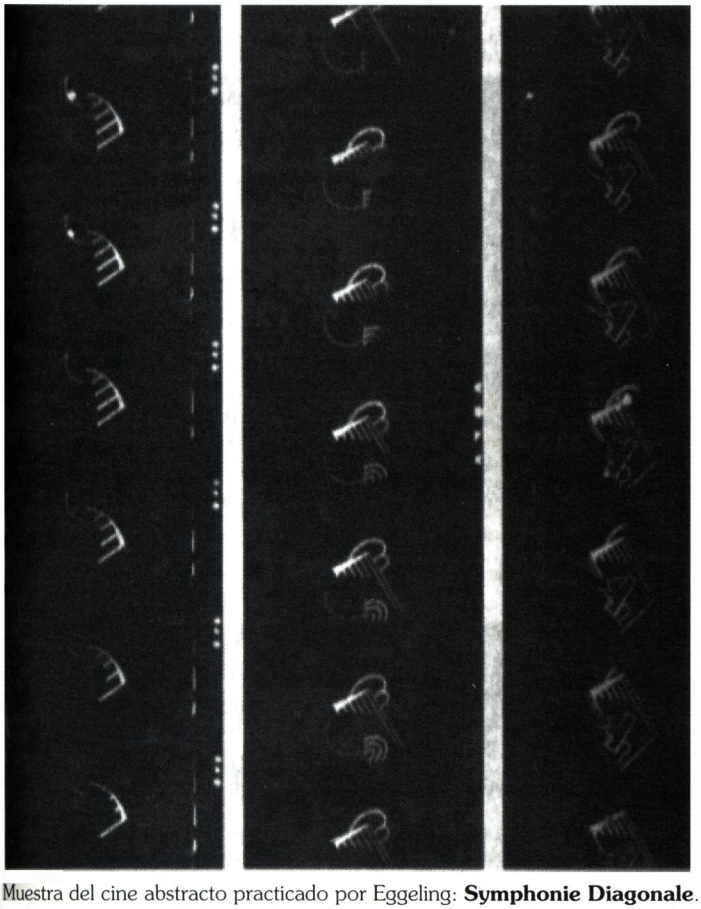
Eggeling, uno de los fundadores del movimiento dadaísta, se coloca al frente de la vanguardia y, después de realizar varias experiencias con largas tiras de papel dibujadas, se pasó al campo del celuloide, haciendo nacer el cine abstracto con la película **Diagonal Symphonie** (1923).

Viktor Eggeling inauguró, junto con sus amigos Hans Richter y Walter Ruttmann, la escuela experimental alemana, que nacía bajo el signo de la abstracción y el geometrismo, a la busca del ritmo de las formas puras y de la "música visual". Todas estas experiencias, que caerán en un excesivo formalismo, eran el necesario sarampión para que el cine alcanzara su edad adulta.

Por otra parte, es interesante comprobar cómo Buñuel y Dalí rechazan este tipo de cine vanguardista abstracto. Así, Buñuel definió **Un perro andaluz** como *"una violenta reacción contra lo que en ese momento se llamaba* 'avangarde cinéma'*, dirigido exclusivamente a la sensibilidad artística"*. Dalí, por su parte, en el artículo de 1927 *"Film-art, film antiartístico"*, ataca la tendencia a utilizar el cine como un *medio* para ilustrar la imaginación artística: rechaza los esfuerzos de gente como Man Ray y Léger para crear un nuevo tipo de cine (aunque reconoce que son con mucho los más interesantes); su equivocación consiste en tomar como punto de partida las formas inventadas en lugar de los objetos ordinarios, como harán los surrealistas.

No se puede decir que estos dos personajes carezcan de razón, lo cierto es que muchos de los autores de vanguardia utilizan el cine como un simple medio para conseguir efectos que no podían alcanzar con la pintura, es decir, contemplaban el cine desde el punto de vista de las artes plásticas, y no como un arte que tiene en sí mismo un lenguaje y unas formas de expresión.

J. R. de A.

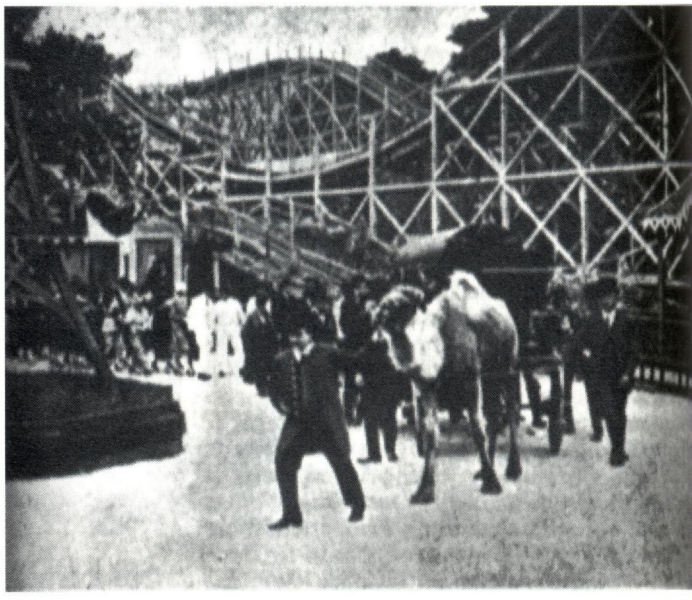


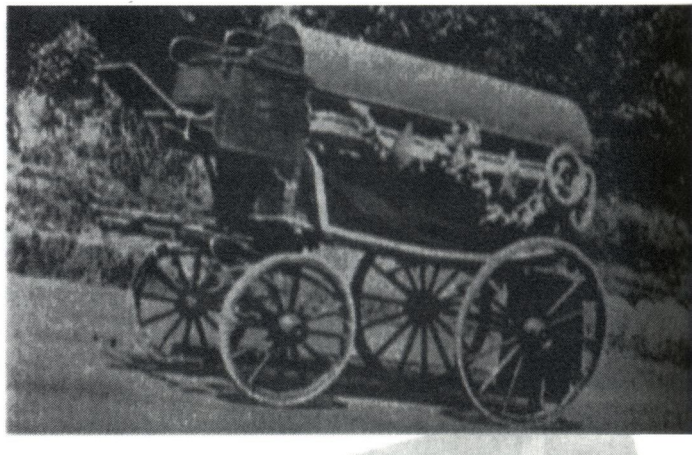
Muestra del cine abstracto practicado por Eggeling: **Symphonie Diagonale**.

ENTR'ACTE
René Clair, 1924

Un día de 1924, en París, el mecenas Rolf de Maré estrenó con sus *"Ballets Suedoises"* una obra del cabeza de fila del ya prácticamente extinto movimiento dadaísta Francis Picabia, ballet equívocamente titulado *"Relache"* (jornada de descanso en los salones de espectáculos). Para este ballet, musicado por Erik Satie, Picabia también maquinó un breve film que sería proyectado en el intermedio de su obra, y que desarrollaría René Clair a partir de la reducida sinopsis pergeñada por el pintor y poeta dadaísta. Ni que decir tiene que tanto el ballet como el cortometraje suscitaron un mayúsculo escándalo, para satisfacción de Picabia y Satie. **Entr'acte** es una humorística y ácida agregación de pasajes sin sentido, donde se acumulan las imágenes de una insólita bailarina barbuda, de un par de graves caballeros disparando inesperados cañonazos desde una azotea, de una petrificada partida de ajedrez sobre un tejado, de un cortés asesinato... Tales disparates son de difícil articulación en un proceso diegético institucional, por lo que el inusitado e irrespetuoso cortejo fúnebre del cadáver se verá obligado a recorrer su errática trayectoria a una velocidad progresivamente acelerada y sincopada, durante la cual irá perdiendo a casi todos los componentes de la irregular comitiva, por mucho que algunos hagan sobrehumanos esfuerzos por evitarlo (tanto como para que un tullido emprenda veloz carrera). A la postre, el difunto resucita; sume, vengativo, en la nada a los escasos supervivientes de la descoyuntada cabalgata; y, dadaísta hasta el último aliento, se hace desaparecer a sí mismo.

J. P. P.





Tres momentos de la farsa de Clair y Picabia: el colorido cortejo, el muerto que se las arregla solo y el "violento" fin de la película.

BALLET MECANIQUE
Fernand Léger, 1924

Así como los objetivos y medios de movimientos como el expresionismo, dadaísmo o surrealismo hacían lógico un acercamiento a la cinematografía, parecía difícil que el cubismo, con sus peculiares preocupaciones espaciales y escaso interés por el movimiento, pudiera valerse del cine como medio de expresión.

Tuvo que ser un hombre como Fernand Léger (1881-1955), el que realizara este acercamiento, y ello por varias razones.

En primer lugar, si bien Léger conoció a Picasso y a Braque y participó en exposiciones cubistas, siempre fue un espíritu independiente que no se adhirió totalmente a ninguna de las facetas de este movimiento, renunciando a una lectura cubista pura, ya que no quería prescindir del volumen, ni del color, que eran corolarios del espacio que proponían Picasso y Braque. De esta forma empieza una exploración que iba a llevar a Léger por un itinerario de soledad artística, pero también de originalidad.

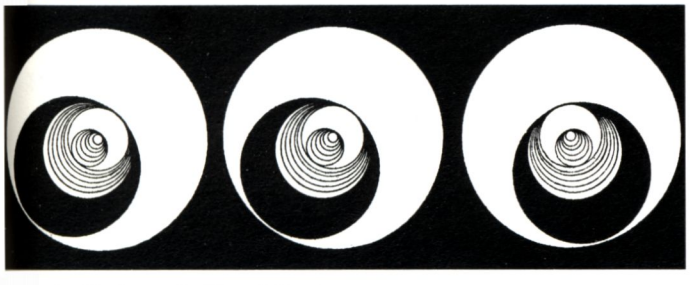
Un segundo factor lo encontraremos en su curiosidad: Léger muestra interés por todas las expresiones artísticas, ilustra libros, dibuja trajes de ballet y decorados de ópera, colabora con Le Corbusier, etc. Su trabajo se caracteriza por su prodigiosa invención plástica, su ardor y su buen humor, lo que hizo que Claude Roy le llamara *"el Hércules alegre"*.

Léger se acercó al cine con diversas colaboraciones: sabemos que trabajó con Abel Gance o, años más tarde, con Hans Richter en su film **Dreams That Money Can Buy**. En 1924 Marcel L'Herbier realiza su film **L'Inhumaine**, auténtico compendio de vanguardias; Cavalcanti, Autant-Lara, Mallet-Stevens y Léger se ocuparon de los decorados, cada uno de los cuales tenía su creador. Léger realizó un laboratorio, en el que dejó su sello personal.

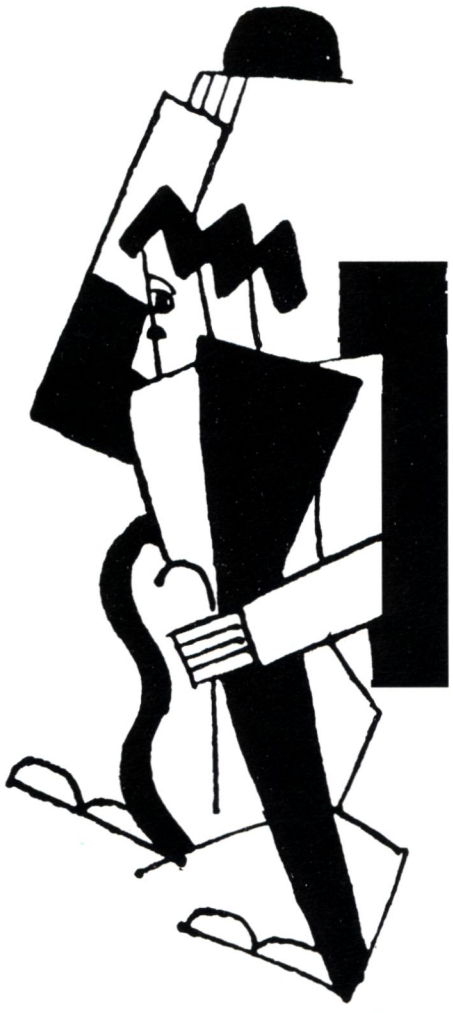
Este mismo año, 1924, Léger rodó su película **Ballet Mécanique**, considerada como la primera realizada por entero sin guión y un precedente de los filmes de animación. Fernand Léger trasladó al cine los principios a los que el obedecía en pintura, uniendo formas de las que el movimiento cinematográfico le permitía obtener efectos que la pintura y el dibujo rehúsan, aunque lógicamente, tuviera que renunciar a un elemento importante en su obra como es el color. En este filme, una serie de objetos juegan entre ellos, se enfrentan y crean el movimiento; objetos que son, además, símbolos y emblemas de la civilización moderna, siendo como era Léger un hombre que creyó ciegamente en el mito del progreso industrial.

Estos motivos predilectos de Léger, y que también aparecen en su obra pictórica, son engranajes, artículos de bazar, piezas mecánicas, títulos de periódicos... Consecuentemente con su consigna *"El argumento es el gran error del cine"*, Léger creó con elementos figurativos reconocibles un auténtico ballet, que hace de la película una obra de transición entre el arte abstracto y el figurativo.

J. R. de A.



Anémic Cinéma, *de Marcel Duchamp.*



Charlie Chaplin visto por Fernand Léger (1924).

ANEMIC CINEMA
Marcel Duchamp, 1925

Dadaísta francés, representante principal de dicha actitud antiartística y cultural. Hermano de Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon. De formación académica, tuvo una inicial etapa clasificable dentro del cinematismo (1911-1913). A partir de 1915, es el principal activista *dada*, clave en la historia del arte de este siglo. Instalado en Nueva York en 1914, comienza allí la producción de sus *"ready mades"*, y desarrollará su labor antiartística hasta 1923, cuando abandona la práctica objetual. Sus principales características personales le pueden definir como poseedor de un profundo sentido del humor, pese a sus posturas de un latente refinamiento y su interés por lo esotérico.

Cinematográficamente, Marcel Duchamp, junto a Man Ray, supone un puente entre el *dada* y el surrealismo, diferenciándose conceptualmente en que los dadaístas utilizaron el automatismo en relación a las formas y los movimientos y con una actitud destructora, mientras que los surrealistas pretendían una fusión onírica e impactante de elementos ilógicos y disparatados.

Anémic Cinéma es un film en el cual los personajes reales que aparecen en él -varias mujeres, un militar, una estatua-, intervienen casualmente en medio de discos giratorios, llamados *"fotorrelieves"*, que en realidad demostraba algunos efectos físicos y geométricos por medio del movimiento giratorio y una puesta en pantalla de algunos efectos estroboscópicos. Como cine, carece de desarrollo estructurado de ninguna acción y supone un experimento visual del tipo de **Emak Bakia**.

I. I.

MAN RAY

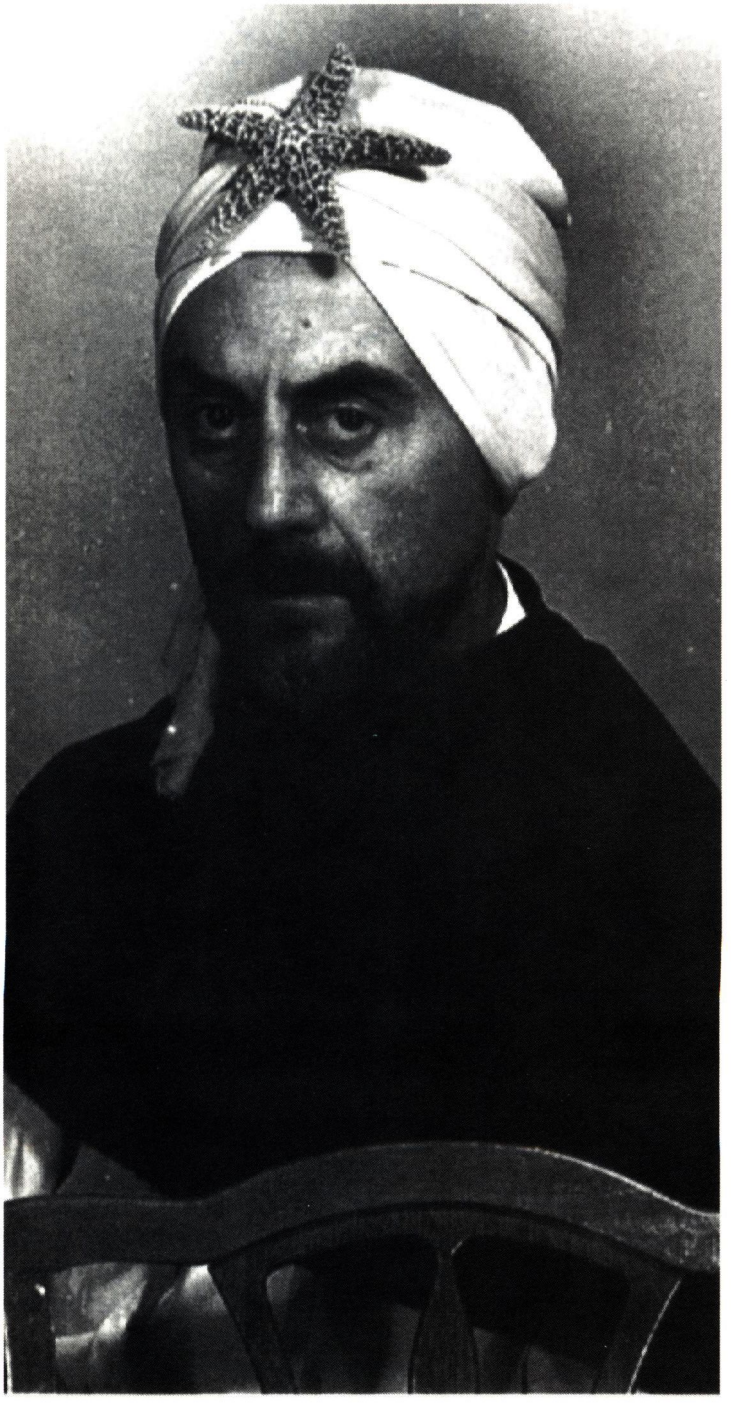
Emmanuel Rudnitsky, conocido por Man Ray, nació en Estados Unidos en la localidad de Filadelfia (Pensilvania) pero muy pronto su familia se traslada a Nueva York, en donde Ray realiza estudios de dibujo, acuarela y pintura. Frecuenta la entonces vanguardista galería *"291"*. Comienza a exponer su obra pictórica y en 1914 adquiere su primera cámara fotográfica. En 1916 entra en contacto con diversos artistas americanos y algunos exiliados, como Marcel Duchamp, Francis Picabia, Edgar Varese y Jean Crotti. Entre 1916 y 1921 trabaja sobre todo en la realización de reportajes fotográficos de exposiciones y en la publicación de una revista anarquista llamada *"TNT"*. Pero su principal aportación al mundo del arte comienza en 1921, cuando se traslada a París y entra en contacto con la vanguardia artística del momento y la primera vanguardia cinematográfica francesa. A partir de esa fecha colabora con dadaístas, surrealistas y artistas de diversa índole. A partir de 1930 su trabajo en Francia se diversifica: escultura, pintura, cine, etc., y se va alejando progresivamente de los grupos artísticos más o menos organizados, volviendo a Estados Unidos en 1940, comenzando un trayectoria más personal y orientada hacia la fotografía, exponiendo en los centros y galerías más importantes del país, no abandonando su trabajo artístico hasta su muerte en París en 1976.

Man Ray es uno de los grandes experimentadores de la imagen visual del presente siglo. Especializado en fotografía, llevó a ésta a un status autonómico no conocido hasta la realización de su obra. Sus principales, de entre las muchas aportaciones formales al campo de la fotografía, consistieron en la utilización novedosa del *"efecto Sabbatier"* o pseudoinsolarización, que consiste en exponer por segunda vez un negativo ya revelado pero aún no fijado; el "fotograma" o famoso *"rayograma"*, invención suya, consistente en la impresión directa de siluetas y objetos en papel sensible sin intervención de la cámara fotográfica y la utilización del *collage* fotográfico.

El conjunto de su obra cinematográfica *no excede de los sesenta minutos* (películas incluídas en el ciclo), además de un film perdido de 1937, en color y rodado junto a Picasso y Paul Eluard, e incursiones en films de compañeros. Fotografió fragmentos del **Ballet mécanique** (1923) de Fernand Léger, fue jugador de ajedrez frente a Marcel Duchamp en **Entr'acte**, de Francis Picabia y René Clair y guionista de un film de Hans Richter, **Dreams that money can buy** (1946).

Respecto a su cine, él mismo manifestó: *"Todos los films que he hecho han sido improvisaciones. No escribía guiones. Era un cine automático. Trabajaba solo. Mi intención era la de dar movimiento a las composiciones que había hecho en fotografía. En relación a la cámara, acostumbro a fijar aquéllo que no deseo pintar"*.

I. I.



Autorretrato de Man Ray de 1931.

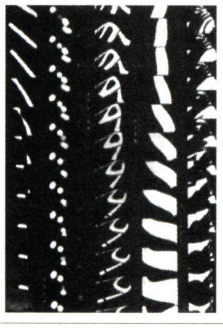
LE RETOUR A LA RAISON
Man Ray, 1923

Es irrelevante hablar de argumento en este corto ni en ninguno de Man Ray, pues todos ellos son una sucesión de imágenes sin evidente estructura narrativa. **Le Retour à la Raison** es el resultado del encargo que hizo Tristan Tzara a Ray la noche antes a un espectáculo llamado *"Le cour à Barbe"*, en el que el autor del film figuraba previamente a ser realizado como autor de un film *dada*. El mismo Man Ray explica la forma en que realizó **Le Retour à la Raison**, en su libro *"Autoportrait"*, de la siguiente manera: *"De vez en cuando hacía ensayos que no tenían ninguna relación entre ellos, un campo de margaritas, un torso desnudo desplazándose ante una cortina de rayas con el sol detrás, una espiral de papel colgada en mi estudio, el cartón de una caja de huevos que giraba en la punta de una pistola, se trataba de «móviles», pero antes de que la palabra fuera inventada... "*

"... Me procuré un rollo de película de unos treinta metros, me instalé en mi cámara oscura, donde corté la película en pequeñas tiras a las que prendía sobre mi mesa de trabajo. Espolvoreé algunas tiras con sal y pimienta, como un cocinero preparando un asado. Sobre las tiras, eché, al azar, alfileres y chinchetas. Las expuse a continuación a la luz blanca durante uno o dos segundos, como lo había hecho para los rayógrafos inanimados. Después, arranqué con precaución el film de la mesa, eliminé los restos y metí el film en mis cubetas. A la mañana siguiente, examiné mi obra, que entretanto se había secado. La sal, los alfileres y las chinchetas estaban reproducidas perfectamente en blanco y negro sobre fondo negro, como en los clichés de rayos X. Pero las diferentes imágenes no estaban separadas como en un film corriente. ¿Qué daría éso en la pantalla? No tenía ni idea. Ignoraba también que se pudiese montar como en un film corriente con cemento, así que pegué simplemente unas tiras con otras. Añadí al final, para alargar el film, algunas secuencias que yo había rodado antes con la cámara. Así, la proyección no podría durar más que alrededor de tres minutos".

Y el caso es que durante la proyección del mismo, el film se rompió, consiguiendo entre los asistentes una sensación *dada* mucho mayor de la que teóricamente podía producir, puesto que el mismo Ray indica que todos estaban expectantes a un final de película en el que se explicaran todas las imágenes anteriores, cuando no existía tal explicación. **Le Retour à la Raison** es, en definitiva, un film *dada* en el más estricto sentido, en el que Ray aprovecha experiencias fotográficas anteriores, dotándolas de movimiento. Articula tomas reales con *rayogramas* -técnica fotográfica desarrollada por Ray consistente en la positivación de negativos conseguidos sin cámara fotográfica-. Cabe destacar en este film la aparición de una musa de ese momento, Kiki de Montparnasse, la cual aparece en un desnudo desde el ombligo al cuello, con rayas de luz y sombras proyectadas en la piel: juega con el positivo y el negativo, con el azar de las formas, integrando en la película elementos reales con otros abstractos (líneas, espirales, círculos, puntos, rayas, etc.). **Le Retour à la Raison** es un puro experimento.

I. I.



Fragmento de ***Emak Bakia***.

El torso desnudo de Kiki de Montparnasse en ***Retour à la raison***.

EMAK BAKIA
Man Ray, 1926

Emak Bakia es el nombre de la villa de Biarritz a la que Man Ray fue invitado por Arthur Wheeler y en donde rodó parte de la película. **Emak Bakia** responde también a la idea de *"dame la paz"* en euskera y esta acepción la utilizó Man Ray para denominar a un objeto escultórico (1927). En su libro autobiográfico, Ray recuerda así **Emak Bakia**: *"Durante algunas semanas, viví lujosamente y filmé todo lo que me pareció interesante; no trabajaba más que una o dos horas diarias. (...) De vuelta a París, rodé otras secuencias en mi estudio. Tenía ahora un* potpurri *de secuencias realistas, cristales destellantes y formas abstractas reflejadas por mis espejos deformantes. Había con qué hacer un film; o casi. Faltaba terminar el film con clímax, o algo parecido, para que los espectadores no me encontrasen demasiado rebuscado. Sería una sátira del cine".*

En opinión de Román Gubern (*"Contracampo"*, n. 40/41), este film experimenta a fondo con las asociaciones figurativas y sensoriales propias de la poética vanguardista que aparecerán también en **Un chien andalou** (luna-nube/ojo-navaja; timbre eléctrico/coctelera agitada, etc.). Pero además, **Emak Bakia** conserva las inquietudes *dadas* de Man Ray, introduciendo en el film fragmentos de **Le Retour à la Raison** -planos de raspaduras, chinchetas, clavos...- e incorpora nuevos elementos de carácter más surrealista y/o onírico, como los de la mujer bailarina o los cuellos de las camisas con movimientos propios. Pero quizá lo más resaltable de este film es el ritmo que consigue al final del mismo y su adecuación, que recuerdan al *"cine rítmico"* o las *"sinfonías musicales"* que otros cineastas contemporáneos a Ray intentaban conseguir.

I. I.

L'ETOILE DE MER
Man Ray, 1928

L'Etoile de Mer
Les dents des femmes sont des objects si charmants...
...Qu'on ne devrait les voir qu'en rêve ou à l'instant de l'amour.
Sibelle!
Cybelle?
Nous sommes à jamais perdus dans le désert de l'éternebre
Quelle est belle
Après tout
Belle, belle comme une fleur de verre
Belle comme une fleur de chair
Les murs de la santé
Et si tu trouves sur cette terre une femme à l'amour sincère...
Belle comme une fleur de feu
Le soleil, un pied à l'étrier, niche un rosignol dans un voile de crêpe
Vous ne rêvez pas
Qu'elle était belle
Qu'elle est belle.

Robert Desnos

Robert Desnos era amigo de Man Ray. Ejercía labores periodísticas además de escribir poemas, sinopsis, guiones cinematográficos y artículos de crítica sobre diversas artes. Este poema suyo fue transcrito cinematográficamente por Man Ray, intentando ajustar con imágenes la cadencia del propio poema. Ray describe el desarrollo de las imágenes de la siguiente forma: *"En la calle, una mujer vende periódicos. En un puesto, a su lado, hay una pila de periódicos, sujetos por un tarro de vidrio que contiene una estrella de mar. Aparece un hombre que recoge el tarro; ella recoge sus periódicos; se van juntos, entran en una casa, suben un piso y penetran en una habitación. Hay una cama en un rincón. La mujer deja caer los periódicos, se desviste delante del hombre y se tiende desnuda sobre la cama. El la mira, se levanta de su silla, toma la mano de la mujer y, besándola, le dice adios. Y se va, llevándose la estrella de mar. En su casa, examina con cuidado el tarro y su contenido. Siguen diferentes imágenes: un tren en movimiento, un vapor atracando, el muro de una prisión, un río que corre bajo un puente. Imágenes de la mujer acostada sobre la cama, desnuda, con un vaso de vino en la mano; de sus manos, que acarician una cabeza de hombre apoyada sobre sus rodillas; de la mujer subiendo la escalera con un puñal; o de pie, envuelta con un paño y tocada con un gorro frigio, símbolo de la libertad; de la mujer sentada delante de una chimenea, reprimiendo un bostezo. Una frase retorna constantemente:* «Elle est belle, elle est belle». *Hay otras frases, sin relación con el poema, tales como* «Si seulement les fleurs étaient de verre» *y* «Il fait battre les morts quand ils sont froids». *Una de las imágenes muestra al hombre recogiendo un periódico de la calle y ojeando un gran titular político. El poema concluye con un nuevo encuentro del hombre y la mujer en una alameda. Un recién llegado interviene, coge a la mujer por el brazo y la arrastra. El primer hombre queda entonces inmóvil, desorientado. El rostro de la mujer sola reaparece delante de un espejo que, súbitamente rajado, ostenta la palabra* «belle»".

"Negro y blanco", Fotografía de Man Ray del año 1926.

Este film es posiblemente el más interesante de Man Ray, en opinión de algunos críticos -caso de Mitry-, y en oposición de otros -Gubern, Téllez-, quienes prefieren **Les Mystères du Château de Dé**. De todas formas, es evidente que Ray utiliza en este film casi todo el catálogo de sus recursos cinematográficos, abundando especialmente sobre un efecto técnico basado en la acción sobre placas de gelatina, que por impregnación conllevan a un efecto de visionado tras cristal nublado, otorgándole al film un ambiente onírico, subyugante, sin contradecir el espíritu del poema, consiguiendo, por el contrario, una trascendencia poética visual al adecuar perfectamente sus imágenes con el poema de Desnos.

En **L'Etoile de Mer** aparecen, por otra parte, algunas de las inquietudes artísticas básicas de Man Ray, como su interés especial por la luz, la investigación formal del soporte, la puesta en escena del cuerpo humano y de la mujer como fetiche sexual y la utilización de los objetos como referencia simbólica.

I. I.

*Dos fotogramas de **L'Etoile de Mer**.*

LES MYSTERES DU CHATEAU DE DE
Man Ray, 1929

Esta película, la más larga del autor y posiblemente la menos conocida, fue rodada en el castillo de Dé, en Hyères. Está inspirada por el título del poema de Mallarmé *"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"*.

Refleja el viaje nocturno de dos personajes hacia lo desconocido (castillo) y durante su desarrollo se van insertando rótulos. Este film encierra en sí mismo una ficción onírica que se organiza sobre la acción básica de los personajes arrojando unos dados. Los personajes se desplazan, actúan en un espacio de referencia metafísica, como si se movieran en las arquitecturas pictóricas de un Chirico. Los personajes siempre están ocultos tras una máscara y realizan acciones metódicas, como si se trataran de objetos enmarcados en una escenografía surrealista. El mismo Ray califica a este film como *"film surrealista"*, y como tal hay que entenderlo, buscando las claves de entendimiento en la iconografía del propio surrealismo.

Abundan en **Les Mystères du Château de Dé** los planos generales fijos y algún que otro movimiento de cámara. Destaca la concepción geométrica de los espacios y la ausencia de experimentación formal o expresiva. Este film es más la representación visual de una idea poética mediante una escenografía -la teatralización de lo extraño, lo surreal-, que la consecución de esa idea a través de la articulación de imágenes, como puede ocurrir en el caso de **L'Etoile de Mer**.

Les Mystères du Château de Dé puede ser un film polémico, en el sentido de que para algunos no posee el más mínimo valor: *"Mal fotografiado, rodado con prisas, improvisado durante una estancia en el castillo del vizconde, es un auténtico desastre, que además tiene el defecto de ser demasiado largo y cuya única salvación reside en los subtítulos"* (Jean Mitry), y para otros *"pieza solitaria y de imposible continuación, **Les Mystères du Château de Dé** no es pues únicamente un original discurso sobre el lenguaje poético, mucho más anclado sobre la articulación inconsciente de lo que a primera vista cabría suponer, sino también el único film surrealista realizado jamás"* (José Luis Téllez), por lo que se impone una revisión crítica de este film.

I. I.

*Fotograma de la obra más discutida de Man Ray: **Les Mystères du Château de Dé**.*

VORMITTASGSSPUK
Hans Richter, 1928

El pintor berlinés Hans Richter inicia su trayectoria artística participando, en 1912, en el grupo *"Der Blaue Reiter"*; en 1914 se inclinó por el cubismo y, en 1916, se unió al grupo dadaísta de Zurich, evolucionando desde las posiciones dadaístas al surrealismo, al igual que Man Ray o Marcel Duchamp. Richter se acerca al cine desde los presupuestos del Dadaísmo: renuncia a las técnicas específicamente artísticas, utilización de las técnicas y materiales de la producción industrial -el cine- evitando, de todas formas, el servirse de ellos según modos habituales y, por así decirlo, prescritos.

Su obra cinematográfica comienza con una serie de cortos que estudiaban las posibilidades de composición de figuras y líneas geométricas: son sus series de *Rhythmus*. Más tarde, en 1928, realizó **Vormittasgspuk**, una farsa burlesca que constituye una de las obras más significativas del cine alemán de vanguardia.

A partir de 1935 se desarrolla en Estados Unidos un ambiente más propicio para sucesivas experiencias surrealistas y de vanguardia en general (no olvidemos el tremendo escándalo que supuso en la Francia de 1930 el filme de Buñuel **La edad de oro**, y los ataques de que fueron objeto los surrealistas) y allí se trasladaron diversos representantes del movimiento surrealista cinematográfico de París. Richter lo hizo en 1940 y se estableció en Nueva York como profesor del City College y director del Film Institut.

En 1940 realizó un largometraje surrealista en colaboración con algunos de estos ilustres emigrados: Léger, Ernst, Duchamp, Calder y Man Ray; se trata de **Dreams That Money Can Buy** (**Los sueños que se pueden comprar con dinero**), que fue premiado en el Festival de Venecia, filme en episodios cada uno de los cuales está ideado por uno de los artistas citados.

J. R. de A.

***La coquille et le clergyman**, una película* "tan críptica que apenas tiene sentido y, si lo tiene, es sin duda rechazable". *Esplendorosa declaración del British Board of Film Censors.*

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN
Germaine Dulac, 1928

Germaine Dulac, cuyo verdadero nombre era Germaine Saisset-Schneider, amén de escritora y militante feminista, fue una directora y teórica del cine francés; fue una de las primeras cineastas en reconocer el valor artístico del propio oficio y se pronunció a favor del más riguroso "visualismo", exponiendo sus principios en los ensayos que escribió para varias revistas, siendo el fundamental *"Las estéticas, los obstáculos, la cinematografía integral"*, publicado en 1927 en la revista *"L'Art Cinématographique"*.

Después de rodar varios filmes, algunos de los cuales podemos considerar como *"alimenticios"* y otros como *"de vanguardia"*, dirigió, en 1928, el considerado como primer filme auténticamente surrealista (o que al menos pretendió serlo), **La coquille et le clergyman**, basado en un poema del escritor y actor Antonin Artaud. Acorde con la tradición de escándalo de las obras surrealistas, esta película armó el suyo, y mayúsculo, al ser presentada en el célebre "Studio des Ursulines". Pero esta vez no fueron los burgueses irritados quienes protestaban, sino Antonin Artaud y sus amigos -incluido el patriarca del surrealismo, André Breton- que mostraron ruidosamente su desacuerdo con la realización de Dulac. Además, Artaud había querido interpretar al protagonista de la película, un pastor protestante impotente que persigue a una mujer ideal, personaje incorporado finalmente por Alexandre Allin.

En realidad, todo el arsenal de símbolos psicoanalíticos y de imágenes oníricas que caracterizaba a la película en cuestión, llevaba el germen de la caducidad, además resultaba tan impenetrable que la British Board of Film Censors la rechazó por ser *"tan críptica que apenas tiene sentido y, si lo tiene, es sin duda rechazable"*. Triste destino, pues, el de esta película con vocación surrealista que no fue aceptada ni por los integrantes de este movimiento ni, por supuesto, por los burgueses. El caso es que poco después, en 1930, Dulac abandonó la dirección para dedicarse a realizar noticiarios cinematográficos para la Gaumont-Actualités.

De todas formas, no se puede negar la honradez que Dulac puso en su trabajo; pero dejemos que sea ella quien nos exprese su idea del cine: *"Mi verdad quizá no sea la vuestra. ¿Creéis que el cine debe ser un arte de narración o un arte de sensación? Simple cuestión, pero quizás grave. (...) Lejos de mí la idea de suprimir de las pantallas las bonitas y lacrimógenas historias que todos escribimos, porque nos las piden, para un público al que no conocemos y que parece que nos lo exige. (...) Sólo quiero preguntaros, cuando en nuestros films, uno de nosotros quiere, durante un corto pasaje, escapar de las fabulaciones teatrales que son contrarias al espíritu del cine e intentar emocionar por la única sensación, por la sensibilidad, por el movimiento de las cosas, apoyándolas, comprendiéndolas, luchando contra la intrusión literaria y dramática en su dominio artístico ¿quizás estamos en el camino de la verdad? (...) Se puede emocionar sin personajes, es decir, sin medios teatrales: ver la canción de los raíles y las ruedas. (...) El porvenir es del film que no podrá contarse. El cine puede contar una historia, pero es preciso no olvidar que la historia no es nada, la historia es una superficie. (...) El papel del cine es el de emocionarnos con sus movimientos y no por la idea de la acción que provocan esos movimientos"*.

J. R. de A.

A PROPOS DE NICE
Jean Vigo, 1930

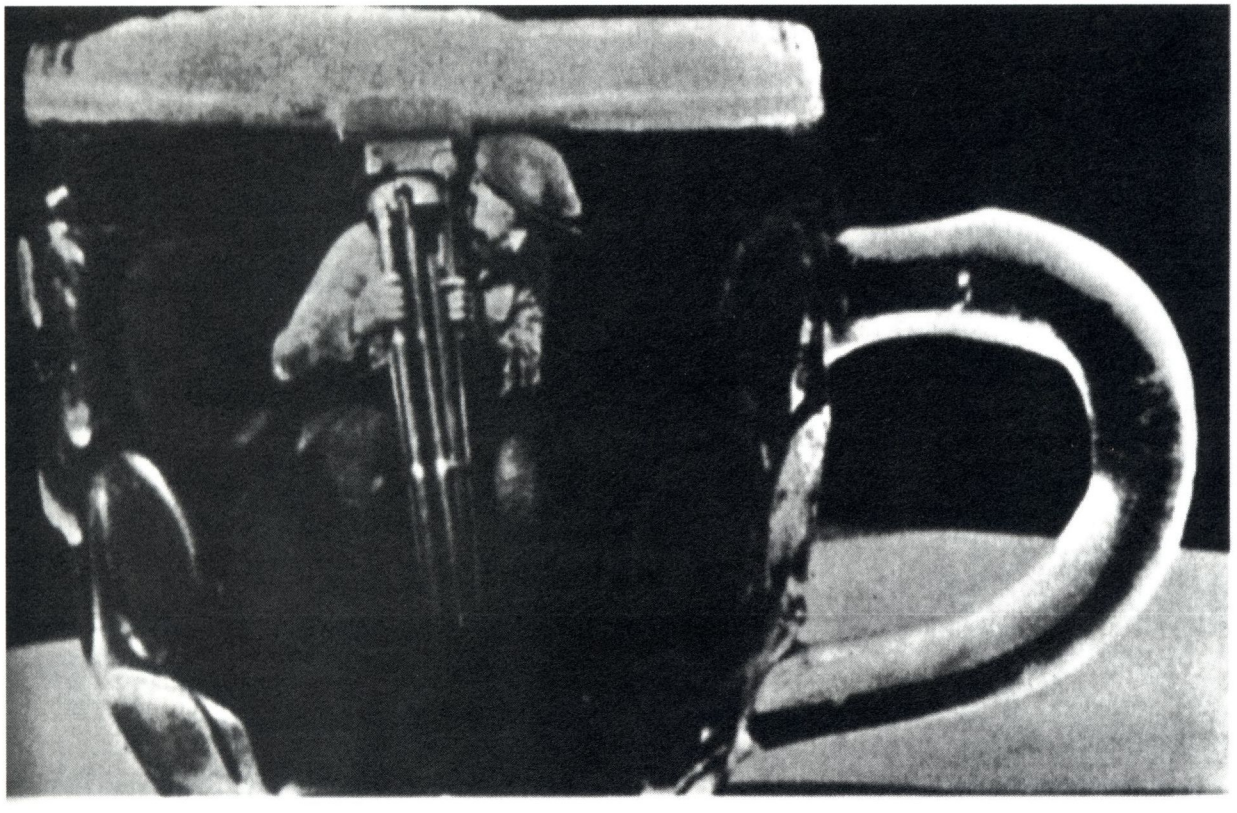
Ficha técnica
A propos de Nice, 1929. **Dirección, Producción, Argumento, Guión y Montaje**: Jean Vigo. **Ayudante de dirección y Fotografía**: Boris Kaufman. **Duración**: 42 minutos.

"Por su obra tan breve y hecha de cólera, amor, lirismo y verdad, es el Rimbaud del cine"

Georges Sadoul

Por muy típica y repetida que sea, la comparación con que se abre este pequeño comentario no deja de ser pertinente. Como el gran poeta de la segunda mitad del siglo XIX, Vigo es un caso insólito e inclasificable en la historia de la cultura europea; como él, nunca dejó de fustigar a una sociedad cuya agresividad recibió muy pronto (su padre fue estrangulado en prisión, donde se encontraba encerrado acusado de anarquista, cuando él era un niño); como él, cultivó un oscuro e inquietante lirismo, imposible de digerir por los representantes de los valores establecidos; como él, en fin, murió joven, con una obra breve y madura a la vez.

Su adscripción a cualquier movimiento, cultural o cinematográfico, global es más que dudosa. Mientras Barthélemy Amengual le considera *"el más auténtico cineasta surrealista"*, muchos son los que creen que el interés de Vigo por este movimiento, indudable, no es suficiente para encasillar su espíritu inclasificable. Para Román Gubern, Vigo *"tendió un puente decisivo entre los malabarismos vanguardistas del surrealismo y el realismo poético que dominará el cine francés de anteguerra"*. Sea como fuere, su obra, compuesta por el cortometraje **Taris** (1931), los mediometrajes **A propos de Nice** (1929) y **Zéro de conduite** (1933) y su único -y mutilado- largometraje **L'Atalante** (1934), es una de las más personales de la historia del cine.



***A propos de Nice**, un documental social a la manera de Vigo.*

Con **A propos de Nice**, Vigo defiende lo que él llama el *"punto de vista documental"*, según el cual *"...el juego consciente no puede permitirse. El personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor* documento *de este tipo de cine"*. Esta aparente objetividad era, sin embargo, matizada *"por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor"*. De la dialéctica surgida de esta aparente contradicción, Vigo concluye que *"dirigirse hacia el cine social, significaría simplemente decidirse a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión"*. Así, el *"punto de vista documental"* de Vigo se convierte en una de las reflexiones más ricas que en el cine se han hecho acerca de su relación con la realidad. Deudor del *Cine-ojo* de Dziga Vertov (cuyo hermano Boris Kaufman es el fotógrafo de toda su breve filmografía, así como ayudante de dirección en **A propos de Nice**) y contemporáneo de los inicios de la escuela documental inglesa, que encabezaran Grierson, Rotha y Flaherty, su influencia es decisiva para el *Cinéma-Verité* francés y el *Cinema Objetivo* que propugnará más tarde Zavattini.

"... Dirigirse hacia el cine social significaría simplemente decidirse a decir algo y a suscitar ecos diferentes de los eructos de todos esos señores y señoras que van al cine a hacer la digestión..." (Jean Vigo).

A propos de Nice es la plasmación práctica de esas teorías. Retrato de una Niza donde conviven el lujo de casinos, grandes mansiones y magníficos hoteles, en los que dormita una buena parte de las más opulentas fortunas europeas, con los miserables suburbios, la irónica e irreverente mirada de Vigo espía con su cámara camuflada a sus habitantes durante la celebración de las fiestas de Carnaval. Con un montaje al estilo de las entonces recientes primeras obras de Eisenstein, Vigo agudiza las contradicciones de esta decadente ciudad, que no son sino las de la sociedad que representa, mientras su ya mencionado lirismo le sitúa radicalmente fuera de una postura panfletaria.

Para el crítico Paulino Viota (y relativizando por mi parte todo lo que de contundente puede tener una frase así), *"Vigo es, ni que decir tiene, el más grande de los cineastas: el que, en una obra de menos de tres horas de duración, los resume a todos"*.

J. A.

La Vanguardia Histórica Española

Retrato de Luis Buñuel, realizado por Salvador Dalí en 1924.

UN CHIEN ANDALOU
Luis Buñuel/Salvador Dalí, 1929

Ficha técnica
Un chien andalou, 1929. **Director**: Luis Buñuel. **Productor**:Luis Buñuel. **Guión**: Luis Buñuel, Salvador Dalí. **Fotografía**: Albert Duverger. **Decorados**: Pierre Schilzneck. **Música**: Fragmentos de Wagner, Beethoven y tangos, seleccionados por Luis Buñuel. **Montaje**: Luis Buñuel. **Duración**: 17 minutos.
Intérpretes: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaume Miravitlles, Salvador Dalí, Luis Buñuel.

El origen de **Un perrro andaluz** se encuentra en un libro de poemas y prosas que con el mismo título había escrito Luis Buñuel para 1927, y muchas de cuyas imágenes trasladó al cine. Buñuel se dedicó primeramente a la creación literaria y fue la honda impresión que le causó el filme de Fritz Lang **Las tres luces**, la que le llevó a dedicarse al cine.

Un perro andaluz es, por tanto, a muchos niveles una derivación de la obra literaria de Buñuel, en la que hay una gran influencia de Ramón Gómez de la Serna, que también se trasluce en la película, concebida como un encadenado de greguerías.

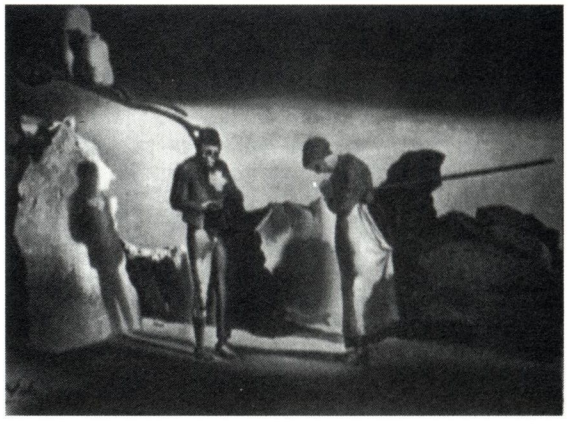
Inicialmente su título iba a ser **Es peligroso asomarse al interior**, invirtiendo el rótulo de las ventanillas de los trenes: *"Es peligroso asomarse al exterior"*. También se había manejado **El marista en la ballesta**. El título definitivo fue considerado por Federico García Lorca como una alusión hacia su persona, cosa que, aunque desmentida por Buñuel, parece factible, dado que, pese al aprecio de Buñuel y Dalí por Lorca, ambos rechazaban su obra de corte folklorista, como el *"Romancero Gitano"*. También se ha considerado que la escena de los burros podridos reflejaba el odio de Buñuel y Dalí por la obra *"Platero y yo"*, de Juan Ramón Jiménez, a quien, por cierto, escribieron una carta en términos insultantes.

En cuanto a la paternidad de la película, hay que considerarla una realización de Buñuel (al parecer Dalí sólo apareció los dos últimos días de rodaje), sobre un guión de Buñuel y Dalí, escrito por ambos en las Navidades de 1928 en Figueras.

Algunos críticos han considerado que a Dalí le corresponde lo más caedizo y superficialmente vanguardista de la película, así el torso de mujer en el parque, el libro que deja ver *"La encajera"* de Vermeer, la alusión al *"Angelus"* de Millet en la escena final, etc., temas que aparecen repetidamente en su obra pictórica.

Según estos críticos, a Buñuel corresponderían las imágenes más perturbadoras y hondas, como la del ojo seccionado o la mano mutilada, que retomará en otros filmes.

Otras imágenes son compartidas por ambos creadores, así los burros podridos, que constituyen obsesiones infantiles, o las hormigas que corretean por la mano del protagonista, tema recurrente en la obra de Dalí y objeto de interés para Buñuel, que había realizado estudios de entomología.



*Las obsesiones de Dalí también tomaron cuerpo en **Un perro andaluz**. Sobre estas líneas, el cuadro de Millet "Angelus", sobre el que Dalí propone su versión y que se traspasa a la escena final de la película.*

La escena más famosa procede de Buñuel, como queda dicho, y es la primera del filme: el propio Buñuel (en la única aparición que hace en una película suya) secciona con una navaja de afeitar el ojo de una mujer mientras la luna es atravesada por una nube.

Para satisfacer más de una curiosidad hay que decir que la escena se realizó en realidad utilizando el ojo depilado y maquillado de una vaca. La explicación de semejante comienzo la dio Buñuel: *"para sumergir al espectador en un estado que permitiese la libre asociación de ideas era necesario producirle un choque casi traumático casi en el mismo comienzo del filme: por eso lo empezamos con el plano del ojo seccionado, muy eficaz"*.

Como ha dicho Juan Luis Buñuel del cine de su padre, éste es la suma del dominio total de la técnica fílmica y un mundo interior personalísimo e intransferible, que en el caso de **Un perro andaluz** se vio enriquecido por el no menos personal mundo del genial Dalí.

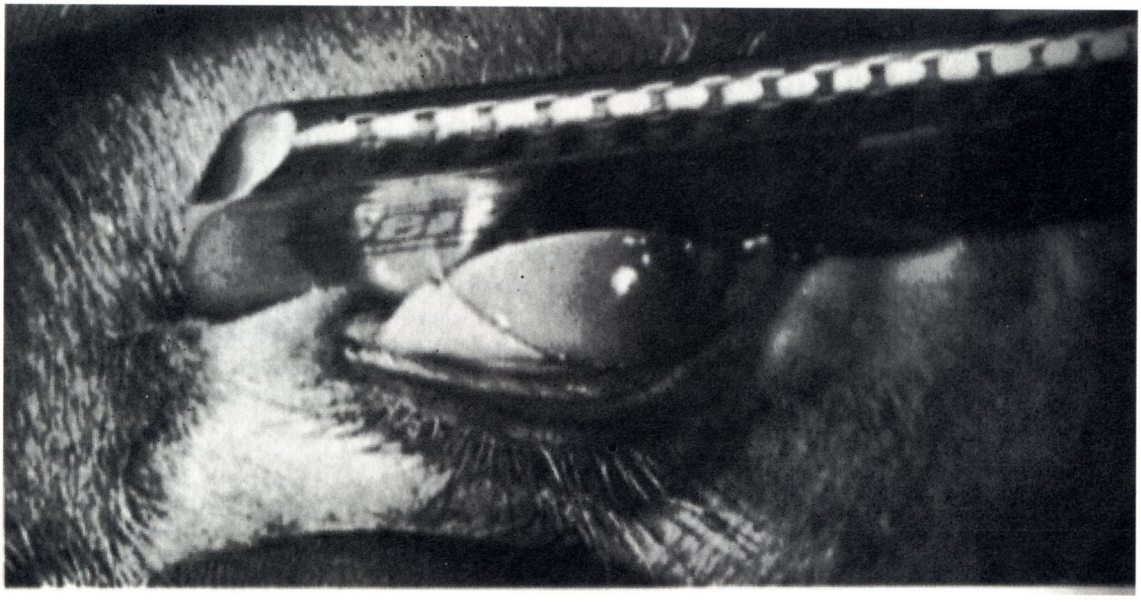
La importancia y novedad de esta película radica en que destruye, de forma concienzuda y premeditada, la narrativa cinematográfica habitual: la ruptura en el tiempo queda acusada por una serie de rótulos heterogéneos, la ruptura del espacio es provocada por la falta de *raccord* o concordancia entre las escenas.

Todo esto lo realiza Buñuel desde un perfecto conocimiento del lenguaje del cine: había sido ayudante de dirección de Jean Epstein y admiraba las películas de Buster Keaton, cuyas técnicas de montaje le interesaban grandemente. Buñuel consideraba el montaje como "la llave de oro del cine": la enorme vitalidad de las desconcertantes y poéticas imágenes de **Un perro andaluz** se explican en gran parte por el montaje. La rápida sucesión de las secuencias logra justamente el efecto de un sueño anclado en el mundo de los objetos en el que una imagen lleva a la siguiente. Algunos artistas plásticos de vanguardia se acercaron al cine interesados por las posibilidades del movimiento pero utilizando el lenguaje pictórico, así Duchamp: *"El cine me divirtió, primordialmente, por su aspecto óptico. En vez de fabricar una máquina que gira, como había hecho en Nueva York, me dije: ¿por qué no rodar una película? Sería mucho más fácil. La cosa no me interesó por hacer cine como tal, se trataba de un modo más práctico para llegar a mis resultados ópticos. A las personas que me dicen: 'usted hizo cine', les respondo: no, no he hecho cine, se trataba de una forma más cómoda de llegar a lo que quería"*.

Dalí, sin embargo, sigue un proceso inverso: en diversos artículos había estudiado las posibilidades del montaje tal y como lo utilizaría Buñuel en **Un perro andaluz** y, a partir del conocimiento del lenguaje cinematográfico, intentó plasmar en el lienzo ese proceso de transformación que en el cine se logra mediante el montaje o el fundido encadenado.

La película se estrenó junto a **Les Mystères du Château de Dé** de Man Ray, el 6 de junio de 1929 en el "Studio des Ursulines" y, aunque la versión original era muda, en el estreno sonaron tangos y fragmentos de *"Tristán e Isolda"* de Wagner. Buñuel, que se encontraba sonorizando la película tras la pantalla, tuvo que vaciar sus bolsillos de las piedras con las que, previsoramente, se los había llenado, y salir a recibir los aplausos: André Breton y el grupo de surrealistas quedaron entusiasmados y acogieron al director en el seno del movimiento. El filme permaneció nueve meses en cartelera; ante este éxito sospechoso el grupo surrealista pidió explicaciones a Buñuel por la acogida de su película entre los burgueses. El aragonés declaró: *"Un film de éxito: eso es lo que piensa la mayoría de las personas que lo han visto. Pero, ¿qué puedo hacer yo contra los entusiastas de cualquier novedad, incluso si esa novedad ultraja sus más profundas convicciones, contra una prensa vendida e insincera, contra la masa imbécil que ha encontrado bello y poético lo que, en el fondo, no es otra cosa que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen?"*.

J. R. de A.



"... lo que, en el fondo, no es tra cosa que un desesperado, n apasionado llamamiento al crimen..."

L'AGE D'OR
Luis Buñuel, 1930

Ficha técnica
L'âge d'or, 1930. **Director**: Luis Buñuel. **Productor**: Vizconde de Noailles. **Guión**: Luis Buñuel y Salvador Dalí. **Fotografía**: Albert Duverger. **Decorados**: Pierre Schilzneck. **Música**: Georges Van Parys y fragmentos de Mendelsshon, Mozart, Beethoven, Debussy y Wagner. **Montaje**: Luis Buñuel. **Ayudantes de Dirección**: Jacques Bernard Brunius y Claude Heymann. **Sonido**: Peter-Paul Brauer. **Duración**: 63 minutos.
Intérpretes: Gaston Modot, Lya Lys, Caridad de Lamberdesque, Pierre Prévert, Pancho Cossío, Pedro Flores, Juan Castañé, Joaquín Roa, Max Ernst, Lionel Salem, Germaine Noizer, Ibáñez, Duchange, José Llorens Artigas, Juan Esplandiú, Manuel Angel Ortiz, Paul Eluard.

Tras el estreno y al sexto día de proyección a sala llena, jóvenes ultraderechistas asaltaban el local donde se exhibía **La edad de oro**, destrozando las butacas y la pantalla -incluída una exposición de pintura surrealista (Ernst, Dalí, Tanguy) que se había habilitado en el vestíbulo- y apaleando a los propios espectadores. Simultáneamente, la prensa derechista organizaba una fuerta campaña contra la película y, una semana después, era prohibida por el prefecto de policía de París. Prohibición que se mantuvo en todos los países, durante cincuenta años... (1).

Si ya en su primer film (**Un perro andaluz**, 1928), Buñuel nos planteaba el dramático conflicto generado por el choque entre la realidad y el deseo debido a las propias represiones individuales, ahora serán las represiones de la propia sociedad las que frustrarán la culminación del deseo.

Efectivamente, si cualquier orden de "lo social" -o cultural- se constituye y afianza por exclusión de otras posibilidades, deviniendo así en el *"Orden"*, en el caso de la civilización occidental y cristiana, esta "construcción" viene marcada en sus mismos fundamentos genealógicos, por la más absoluta represión de "lo natural" (instintos, deseos...). Así nos lo mostrará Buñuel en las escenas del desembarco (militares, eclesiásticos, burgueses, políticos) donde, para poder fundar la Roma Imperial, separan a patadas (*"como a perros"*) a una pareja de tan fogosos como espontáneos amantes. A partir de ahora, todo el lodazal, toda esa mierda (secuencia -inmediata a la represión tras el desembarco- de Lya Lys en el retrete encadenada a una erupción magmática que lo inunda todo...) sobre la que se asienta *"nuestro orden"*, impedirá la consumación del *"amour fou"* de nuestros protagonistas.

Dos escenas de ***L'âge d'or****.*

Ese deseo, esta mutua pasión constituyente de *"lo natural humano"*, se manifestará irrefrenable, incluso en la distancia de la separación: antológicamente bella es la secuencia en que Lya Lys -tras echar de su alcoba a la vaca que plácidamente reposaba en su cama (2)-, se contempla en el espejo de su tocador, donde vemos un cielo con nubes (¿Magritte?) y el aire que sale de él, alborotando sus cabellos, mientras que la voluptuosidad de su rostro -y el dedo vendado-, no dejan lugar a dudas sobre el carácter onanista del momento...

Buñuel fundirá esta secuencia con la de la interminable marcha del protagonista detenido, mediante un triple encabalgamiento fónico: el cencerro de la vaca desalojada de la alcoba que no ha cesado de sonar, el del propio viento saliendo del espejo y el de un perro ladrando amenazadoramente a nuestro protagonista. Así, mediante esta primera y genial utilización del sonoro (3), Buñuel, es decir, la pasión -metaforizada-de los amantes, anulará las convencionales barreras de tiempo y espacio.

Tras la puesta en libertad del protagonista (mediante *flash-back* se nos informa de su condición de representante de una institución de beneficencia, según diploma otorgado por el propio Ministro del Interior), el siguiente encuentro de la pareja de amantes, tendrá lugar en la fiesta que dan en su finca los Marqueses de X, padres de la protagonista y a la que asistirán -entre otros- los "mallorquines" fundadores de la Roma Imperial.

El componente sexual y fetichista fue muy fuerte en ***La edad de oro****, sobre todo en el personaje interpretado por Lya Lys.*

Aquí Buñuel fustigará apabulladoramente a la hipócrita moral burguesa: frente a la indiferencia general de los asistentes ante la criada que sale de la cocina envuelta en llamas, o la carreta con campesinos que -bebiendo vino- atraviesa el salón principal, o el disparo -hecho por el propio padre- que acaba con la vida del hijo del guardabosques de los marqueses, Buñuel contrapone irónicamente la profunda indignación que supone entre los invitados el abofeteamiento de la marquesa anfitriona por parte de nuestro protagonista, al derramarle aquélla el contenido de una copa, precisamente en los pantalones... Aquél es expulsado y -mediante señas- cita a su amante en el jardín; mientras, la orquesta que ameniza la velada, dirigida por un anciano director e integrada -entre otros- por elementos eclesiásticos (símbolo de la represión moral), se dispone a interpretar a Wagner.

Será en la intensamente erótica secuencia del jardín donde Buñuel hará el equiparamiento -tan caro al surrealismo- de la indisolubilidad de Eros y Tánatos (mordisqueos mutuos e intensos que finalizan en el "gag trágico" -al decir de Cocteau- de la mano del protagonista convertida en muñón) o fetichismo (voluptuosa succión por parte de Lya Lys del dedo del pie de una estatua en evidente metáfora...) como productos de los conflictos edípicos, representados por el padre/director de orquesta (ardientes besos entre el anciano y la joven), introyectados moralmente en nuestro interior (Ministro del *"Interior"* que, con su inoportuna llamada obstaculiza los escarceos eróticos de la pareja bajo la forma del super-yo freudiano.

A resaltar al final de esta misma secuencia (plano sobreimpresionado del prematuro envejecimiento de la protagonista), el empleo por Buñuel -y por primera vez en la historia del cine- de la voz en *off* como monólogo interior.

El último episodio del film (4) dará comienzo con un logrado *raccord*, en el que Buñuel funde las plumas arrojadas por el celoso amante con la nieve del epílogo. Este, tomado de la obra del Marqués de Sade *"Los 120 días de Sodoma"* (Buñuel -según confesión propia- sentía verdadera admiración por Sade), significará una especie de suprema blasfemia a la moral burguesa de la época, al proponer -mediante la metáfora del castillo-encierro donde se cultiva lo irracional/sádico- una nueva moral (figura del Duque de Blangis como nuevo Mesías, que hiciera tabla rasa de *"lo cultural"* y liberase *esos* instintos naturales del hombre, como fundamento indispensable de su propia felicidad.

X. P.

NOTAS

(1) En 1935, la proyección de este film, que debía ayudar a sufragar la exposición surrealista de Tenerife -organizada con motivo de la visita de Breton y Péret a la isla- fue prohibida por el -a la sazón- gobernador de las islas Canarias, general Franco.

(2) Esta escena, rompiendo toda lógica, junto a otras sabiamente intercaladas a lo largo del film (divertido discurso fundacional de la Roma Imperial, el rótulo *"A veces en domingo..."* y a continuación se nos muestra la voladura de varios edificios, o el que anuncia *"aspectos diversos y pintorescos de la ciudad"* -única escena de la película debida a Salvador Dalí-, las moscas en el impasible rostro del Marqués de X durante la recepción de los invitados a su fiesta), manifiestan ese *"espíritu surrealista"* de búsqueda de lo insólito a través de la descontextualización -a modo de *collage*- de los objetos y/o de las propias situaciones, al mismo tiempo que denuncian la pura convención que éstos significan.

(3) **La edad de oro** es el primer film sonoro rodado por Buñuel y el segundo en la historia del cine francés. Otra magistral secuencia por la utilización dramática del sonido -aspecto éste que es constante a lo largo del film- es aquella en que nuestro protagonista es testigo de la pasión de su amante por el viejo director de orquesta, y comienzan *in crescendo* a oírse los famosos tambores de Calanda y que ya no le abandonarán durante toda la escena de celos siguiente. Esta utilización de los tambores de Calanda en momentos de fuerte conmoción interna y/o crisis de un personaje, será retomada por Buñuel en posteriores realizaciones.

(4) Si el comienzo del film corresponde a un documental sobre los escorpiones, y allí se nos informa de las cinco articulaciones de que se compone su peligrosa cola, siendo la sexta aquélla que contiene el veneno, en la misma serialidad se estructura el film (cinco episodios), correspondiendo el epílogo -parejamente al escorpión- aquél que encierra mayor veneno (= subversión moral).

LAS HURDES (TIERRA SIN PAN)
Luis Buñuel, 1932

Ficha técnica

Las Hurdes (Tierra sin pan), 1932. **Director**: Luis Buñuel. **Productor**: Ramón Acín. **Guión**: Luis Buñuel, Pierre Unik y Julio Acín. **Fotografía**: Eli Lotar. **Música**: Fragmentos de la Sinfonía Nº 4 de Brahms. **Montaje**: Luis Buñuel. **Ayudantes de Dirección**: Pierre Unik y Rafael Sánchez Ventura. **Sonido**: Charles Goldblatt y Pierre Braunberger. **Duración**: 27 minutos. **Narrador**: Abel Jacquin.

"Aquellas montañas desheredadas me conquistaron enseguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su "tierra sin pan". Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que servía de moneda de cambio".

Luis Buñuel. *"Mi último suspiro"*

Ciertas desavenencias con el influyente movimiento surrealista parisino y la esperanzadora proclamación -unos meses antes- de la IIª República Española, decidieron en 1932 a Luis Buñuel a fijar su residencia en Madrid. Allí tuvo ocasión de leer el completísimo estudio realizado por Legendre (a la sazón, director del Instituto Francés de Madrid) sobre la comarca de Las Hurdes. Fuertemente impresionado por la lectura, Buñuel comienza a pensar en la posibilidad de hacer un documental sobre la región. Será el azar el que -tal y como relata el propio Buñuel- permitirá objetivar esa facticidad: *"Hablando de la posibilidad de hacer un documental sobre Las Hurdes con mi amigo Sánchez Ventura y Ramón Acín, un anarquista, éste me dijo de pronto:*

— Mira; si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película.

A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo pero sí una cantidad considerable. Y cumplió su palabra.

Ramón Acín, anarquista convencido, daba clases nocturnas de dibujo a los obreros. En 1936, cuando estalló la guerra, un grupo armado de extrema derecha fue a buscarlo a su casa en Huesca. El consiguió escapar con gran habilidad. Los fascistas se llevaron entonces a su mujer y dijeron que la fusilarían si Acín no se presentaba. El se presentó al día siguiente. Los fusilaron a los dos".

A bordo de un viejo coche (*"que yo mismo reparaba"*) y con un reducido equipo (Sánchez Ventura, Pierre Unik y el fotógrafo Eli Lotar), Buñuel filmará durante un mes dieciséis bobinas para, en un posterior y artesanal montaje propio, dejar reducida la película a tres rollos: *"Después del rodaje, sin dinero, tuve que hacer el montaje yo mismo, en Madrid, encima de una mesa de cocina. Como no tenía moviola, miraba las imágenes con lupa y las pegaba como podía. Seguramente, descarté imágenes interesantes por no verlas bien".*

Un año después del rodaje, tiene lugar la primera proyección pública de **Las Hurdes** en el cine Palacio de la Prensa de Madrid. Inmediatamente -como en el caso de **L'âge d'or**- es prohibida por el gobierno republicano y -cuatro años más tarde- a raíz de la presentación en París de la definitiva versión sonorizada, es también prohibida *"por denigrar a España"* su exhibición en Europa.

Aunque pueda parecer paradójico, esta tercera película del realizador aragonés significa una continuación del discurso (moral) iniciado con **Un chien andalou** y proseguido en **L'âge d'or**. Si en aquellos films la *"agresión al espectador"* era un componente estructural (planificado), ahora esa *"agresión"* surge del contraste de la propia realidad filmada.

Contraste entre la dureza de lo mostrado por los encuadres y la voz en *off* que -asépticamente- no cesa de informarnos sobre lo que estamos viendo; contraste entre el magistral -e innovador- empleo de la música en la banda sonora (Cuarta Sinfonía de Brahms) y las imágenes del horror y el dolor humano; contraste en fin que, como muy bien señala el crítico Ado Kyrou, podríamos sintetizar en la frase *"sí, pero..."*, que basamenta la arquitectura dramática del film: *"Buñuel presenta para empezar una escena que es insostenible, a continuación lanza una esperanza, y termina destruyendo esa esperanza. Por ejemplo: el pan es desconocido,* pero *el maestro da de vez en cuando un mendrugo a los niños,* pero *los padres, que tienen miedo de lo que no conocen, tiran esos mendrugos. O también: los campesinos son mordidos a menudo por las víboras, y la mordedura no es mortal en sí misma,* pero *los campesinos la convierten en mortal al intentar curarse con hierbas que infectan la herida. Cada secuencia está basada en esas tres proposiciones y de esa forma la progresión hacia lo horrible alcanza límites que no pueden conducir más que a la revuelta"*.

Así, mediante esta *forma* dramática, y sin dejar salida al espectador por la sublimación de la piedad o la catarsis de la compasión, Buñuel enuncia su propuesta que -como ya anteriormente señalábamos- es una denuncia radicalmente moral: es en el orden humano, en su profunda injusticia, donde radican las causas últimas (o primeras) de tanta miseria y enfermedad.

Efectivamente, esa aterradora lógica del pauperismo que Buñuel, cual entomólogo de la vida humana, disecciona, deja de tener unas causas sobrenaturales y/o fatales, para desvelar su verdadero fundamento en unos valores abstractos y universalizantes que sirven de coartada frente a la pobreza y degradación de la realidad concreta (*"Respeta el bien ajeno"*, leemos en la pizarra, o *"la única cosa lujosa que hemos encontrado en Las Hurdes son las iglesias"*, nos dirá el narrador).

Al mismo tiempo, y por esa misma voluntad diseccionadora, Buñuel huirá deliberadamente de realizar un mero documental pictorialista al uso (Grierson) o una poesía del horror, tan cara a ciertos surrealistas. Así, secuencias como la de la transmisión del paludismo por el mosquito Anopheles, encuentran su sentido en el contexto fílmico porque -como dice el crítico André Bazin- *"el surrealismo de Buñuel no es más que la preocupación por alcanzar el fondo de la realidad"*.

Realidad que, mediante la valorización constante de lo insólito en un prodigio de unidad creativa (imagen, comentario y música), puede llegar a ser -como ya señalara Breton- tan surrealista como la imaginación más desbordada...

X. P.

Ni el gobierno republicano español ni las democracias europeas aceptaron la visión de Las Hurdes de Buñuel. "Denigraba" a España...

SEXTO SENTIDO
Nemesio M. Sobrevila, 1929

Nemesio M. Sobrevila es una de las figuras más singulares de la historia del cine español. Arquitecto y vitralista, irrumpió en el desconcertado panorama del cine mudo madrileño con el rodaje en el verano de 1927 de un ambicioso proyecto, **Al Hollywood madrileño**, que parecía satirizar la progresiva colonización del gusto cinematográfico entonces imperante por los cinemas foráneos en general y por el yanky en particular, al tiempo que ponía en solfa la picaresca con que solía abordarse la producción cinematográfica madrileña. Acabada la película, y tras un pase de prueba a finales de ese mismo año, Sobrevila introdujo algunos cambios en el film e intentó estrenarlo, pero como pasaran los meses sin conseguirlo (pese a que se anunciara su presentación para la temporada 1928-1929), a finales de noviembre de 1928 remontó nuevamente su film, añadió escenas suplementarias, y con el remozado título **Lo más español**, volvió a ofrecer otra proyección de prueba a críticos y profesionales a comienzos de diciembre de 1928. Ni aún así logró estrenarlo, y tales avatares hipotecarían severamente el siguiente proyecto de Sobrevila, impulsando más tarde la realización de su notable **Sexto sentido**.

Dibujo de Rafael Alberti.

En efecto, a comienzos de abril de 1928 Sobrevila anuncia el inmediato rodaje de un proyecto basado en la vida y obra de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, los problemas financieros que se generan al no poder estrenar su primera película, unidos a los gastos suplementarios que arrastran las modificaciones sucesivas que aquélla necesita, traen como consecuencia que la filmación del **San Ignacio** sufra prolongadas y fatales demoras. En noviembre de 1928 Sobrevila parece mostrarse más optimista, e incluso anuncia el nombre de su protagonista: el escritor Carranque de Ríos. Sin embargo, nuevas interrupciones del proyecto obligan, semanas más tarde, a sustituir tan poco "comercial" protagonista y a iniciar la búsqueda de una figura más popular. Pero **Al Hollywood madrileño** -ahora **Lo más español**- sigue sin estrenarse y sus problemas de amortización (¡no hablemos ya de beneficio empresarial!) no hacen más que agudizarse. En marzo de 1929 la película no se ha comenzado aún a filmar, y todavía a finales de abril se tiene la esperanza de poder rodarla en el próximo verano. Todo inútil. En mayo de 1929 Sobrevila ya ha abandonado su proyecto y con sus exíguas disponibilidades financieras comienza a llevar a cabo su segunda película: **Sexto sentido**. Película que no es otra cosa que un barato mediometraje puesto en pie con la ayuda económica y profesional del *"Clan Ardavín"* (Eusebio Fernández Ardavín, Enrique Durán, Antoñita Fernández, Armando Pou...), participación que a veces proporciona al film la fisonomía de una *"home movie"*.

No obstante, **Sexto sentido** resulta ser una de las experiencias más fascinantes y atípicas del cine español. Rescatando algunos elementos presentes en **Lo más español** (burla del casticismo cultural entendido como tópico, puesta en cuestión de la picaresca cinematográfica madrileña -aquella que se llamaba *"caimanía"*-), la película de Sobrevila, aún con las limitaciones derivadas de su exíguo metraje, suscita un debate, utilizando medios estrictamente fílmicos, sobre la función del cinema; reivindica por pasiva la intervención del cineasta como edificador de un sentido que debe ser minuciosamente controlado por el realizador; utilizando tan sabia como astutamente la puerta trasera del costumbrismo, toma posiciones -desde un por entonces moderno liberalismo- en cuestiones ideológicas que atañen a la moral y a la vida cotidiana (no se olvide que la película se rueda en un momento en que la acosada dictadura protofascista de Primo de Rivera se muestra singularmente agresiva); propone un juguetón y aséptico catálogo, utilizando para ello más del 10% del metraje total del film, de procedimientos y retóricas vanguardistas que van desde el cine abstracto al cine puro, pasando por las sinfonías visuales urbanas, mofándose de pasada de las actitudes papanatas sobre el particular; y se inserta, finalmente, en una práctica fílmica totalmente vinculada a los modos de representación de la primera vanguardia histórica europea, vinculación rastreable en su trabajo compositivo en el plano o en sus inusuales encuadres.

Como era de esperar, este apasionante ensayo tampoco llegó a estrenarse, siguiendo el mismo y desolador camino de **Al Hollywood madrileño-Lo más español**. Pero ello no fue consecuencia necesaria de su talento moderadamente vanguardista. Lo habitual por aquellos tiempos era que el cine español se estrenara con dos o tres años de retraso, o incluso jamás. Si a todo ello añadimos que la crisis que supuso la llegada del cinema sonoro ya se hacía sentir con particular agudeza en el verano de 1929, entenderemos cómo Sobrevila ha podido llegar hasta nosotros como un bendito cineasta maldito.

J. P. P.

EL ORADOR BLUFF
Ernesto Giménez Caballero, 1929

Este breve film de cuatro minutos resulta, todavía hoy, de problemática identificación. Conservado en NO-DO desde que hace muchos años lo depositara, en unión de sus propias películas, Ernesto Giménez Caballero, esta obra es de dudosa paternidad, incierta dotación y enigmático titulado. Considerando, sin embargo, las estrechas relaciones profesionales y amistosas que mantenían entre sí Giménez Caballero, Ricardo Urgoiti y Ramón Gómez de la Serna; teniendo en cuenta que Urgoiti, ante el reto del cine sonoro, estaba tanteando la posibilidad de patentar un procedimiento autóctomo de cine sonoro, que se llamaría finalmente *"Filmófono"* y que fue utilizado en un par de películas; y atendiendo a la naturaleza del film, tal y como hoy lo conocemos, y a las características de su reproducción sonora..., me inclino a pensar que se trata, tan sólo, de una prueba de imagen/sonido del nuevo procedimiento, para el que Ramón, junto a Giménez Caballero, organizaría esta actuación vagamente dadaísta y prefiguradora de las acciones surrealistas, de la misma manera que más tarde introduciría y protagonizaría similar actuación en la primera película de Giménez Caballero: **Esencia de verbena** (1930). En todo caso, *"La Gaceta Literaria"* se hizo eco de la proyección en el Cine-Club Español, que la revista patrocinaba, de un film en el que se ensayaba el procedimiento sonoro de Urgoiti. Y en la relación de obras proyectadas, en el apartado "vanguardia", consta un film titulado **El orador Bluff**, no identificable con películas de vanguardia europeas o americanas, que es el título que atribuyo a esta fantasía ramoniana.

J. P. P.

"Zapatos primaverales", dibujo de Salvador Dalí.

EMBRUJO
Carlos Serrano de Osma, 1947

"El lenguaje de las manos", dibujo de José Caballero (1934).

Serrano de Osma comenzó a relacionarse con el cine, en los años republicanos, oficiando de combativo crítico y ensayista perspicaz. Tras participar en diversos rodajes durante la guerra civil, en los años 40 realiza cortometrajes, escribe numerosos artículos y ensayos, e intenta poner en pie, con algunos amigos, lo que más tarde será la futura Escuela Oficial de Cine, al tiempo que contribuye a fundar la radical publicación *"Cine Experimental"*. En 1946, junto a otros tres profesionales del cine español (un técnico de sonido y dos jefes de producción), crea una productora con la que inicia sus actividades como realizador de unos largometrajes llamativamente rupturistas en el contexto del cine español (y europeo) de la época, y que enfrentaron su obra con la Administración y con la acomodaticia crítica oficialista. Cineasta refractario sin contemplaciones al cinema dominante del momento, ejemplo de disidencia cultural en el interior del cinema franquista, Serrano de Osma no renunció a abordar temas asequibles desde un tratamiento experimental y vanguardista que bebía en diversas fuentes del cine europeo de preguerra, pero que se ajustaba con precisión al diálogo que con sus magníficas y conmovedoras películas pretendía mantener con unos espectadores -y espectadoras- presumiblemente maduros. **Embrujo**, su segundo film, obra gobernada por un sorprendente y heterodoxo surrealismo neoexpresionista, había logrado llegar, al decir de su realizador, *"por las brillantes rutas del folklore hasta las tinieblas del subconsciente"*. Pero también llegó, a despecho de los deseos de su autor, a un tardío encuentro con su público a consecuencia de un retrasado estreno, con la película manipulada y mutilada por su productora; y a granjearse la enemistad de su fogosa protagonista, Lola Flores, que, sagaz, tildó a Serrano de Osma de *"majareta"*.

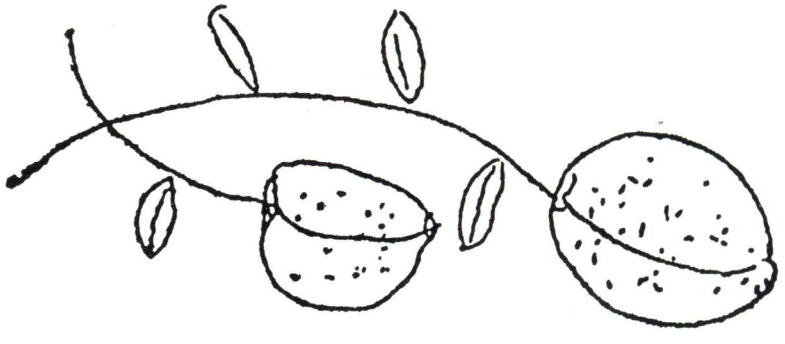
J. P. P.

LA CORONA NEGRA
Luis Saslawsky, 1950

La empresa productora Suevia Films, del gallego afincado en Madrid Cesáreo González, se propuso en los años 50 una ambiciosa política de penetración en los mercados mundiales, con aceptables resultados en Europa y excelentes en la América de habla castellana. Esta política, que se desarrolló apoyada en la coproducción, conoció uno de sus más notorios jalones en la inaugural realización (financieramente en solitario; diríase solvente carta cultural de presentación internacional) de **La corona negra**, inesperada reunión de elementos cosmopolitas de cierta envergadura, desde el argumentista francés Jean Cocteau hasta el entonces prestigioso realizador argentino, conocido también como traductor y ensayista, Luis Saslawski; y desde actores italianos ya renombrados (Rossano Brazzi y Vittorio Gasmann) hasta populares actrices mexicanas (María Félix), sin olvidar las sustanciales aportaciones indígenas de Miguel Mihura como dialoguista o Enrique Alarcón como decorador. De **La corona negra** dijo el siempre acertado Emilio Sanz de Soto: *"La mujer que va recuperando la memoria al tiempo que recupera su destino, entremezclando lo real con lo imaginario, y con la imagen de la muerte omnipresente en toda la película, es material puramente coctoniano"*.

"Las enfermedades de la burguesía" (José Caballero, 1936-37)

J. P. P.



El Surrealismo Americano

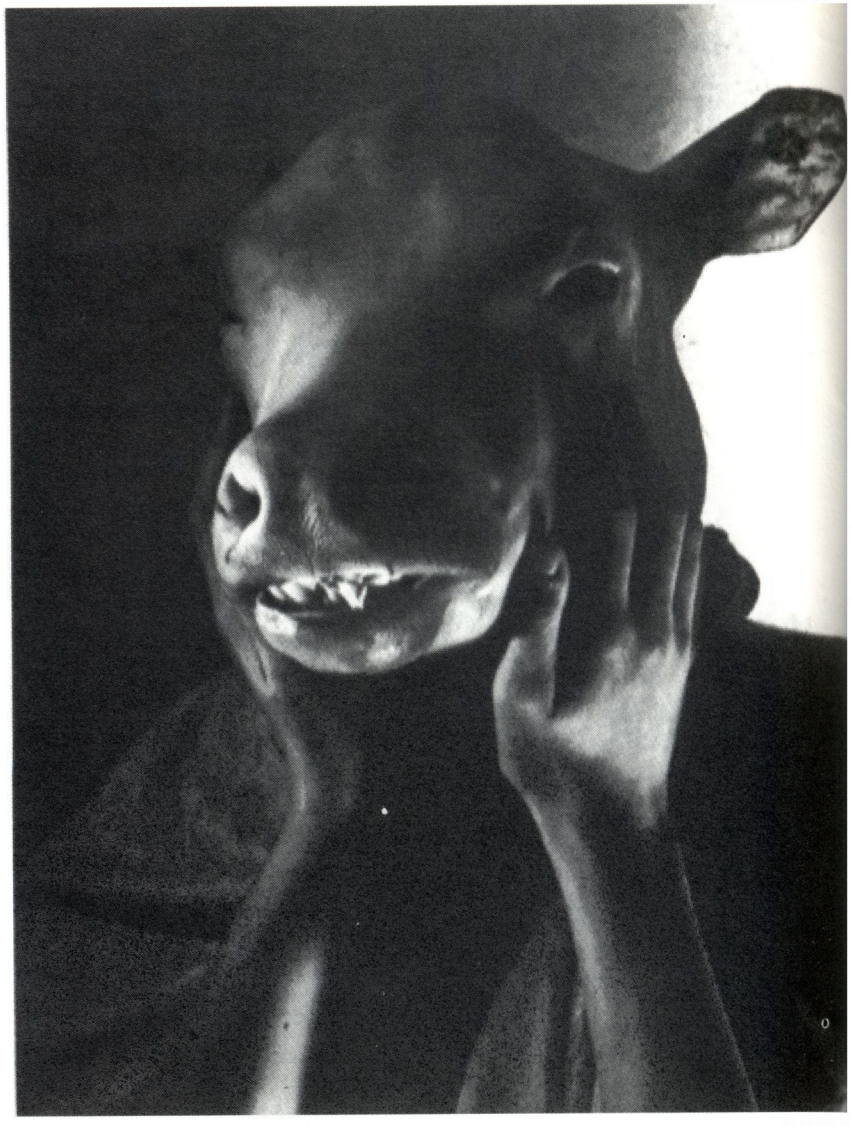
"Las máscaras se posan sobre nosotros", fotografía del artista americano Clarence John Laughlin.

MESHES IN THE AFTERNOON
Maya Deren, 1943

Tanto la constitución y desarrollo de su industria cinematográfica como sus circunstancias sociales no hacían muy viable la aparición de movimientos de vanguardia en USA. No por ello, sin embargo, dejaron de existir, aunque no tuvieran ni la extensión ni la originalidad que consiguieron sus homólogos europeos. El movimiento quedó reducido a las tardías experiencias neo-expresionistas, surtidas de vagos aromas surrealistas, de Robert Florey, materializadas en colaboración con el pintor yugoslavo Slavo Vorkapich (**The Life and Death of 9341, an Hollywood Extra**, 1928; **Loves of Zero**, 1929); al declarado y heterodoxo surrealismo de James Sibley Watson y Melville Weber en **The Fall of the House of the Usher** (1928); o a los sugestivos intentos de *"cine puro"* de Ralph Steiner (**H_2O**, 1929; **Mechanical Principes**, 1930; **Surf and Seaweed**, 1930). El resto son ya documentales sonoros encuadrables dentro de las corrientes del realismo social en las que desembocó el poema impresionista urbano, que había sido temprana y ocasionalmente cultivado por una de las más caracterizadas firmas del futuro documentalismo social y de combate de los años 30, el fundador de la escuela de Nueva York: Paul Strand (**Manhattan**, 1924).

Pese a ello, los primeros años cuarenta ven nacer una variante norteamericana del cinema surrealista. Bien fuera por la regular presencia de surrealistas en los USA a partir de los años treinta, bien por la progresiva llegada a Norteamérica de surrealistas fugitivos de la barbarie nazifascista, bien por el conocimiento que en ciertos círculos culturalmente bien informados se tenía de la obra de Buñuel o Cocteau, bien por la vitalidad cultural que mostraban esos círculos a comienzos de la década de los cuarenta, lo cierto es que aparece un heterodoxo surrealismo producido al margen de la industria y cuya figura pionera es la periodista de origen ruso Maya Deren, quien, hija de un psiquiatra y aficionada a la poesía, la danza y los rituales *vudús* y esotéricos, debuta, en compañía de su marido, el checo Alexander Hammid, con una fascinante película tan canónicamente surrealista, aunque en otro registro, como la obra de Buñuel. Se trata de **Meshes in the Afternoon** (1943), obra maestra por mucho que los celosos inquisidores de la inestipulada ortodoxia surrealista nunca la hayan tenido en gran estima.

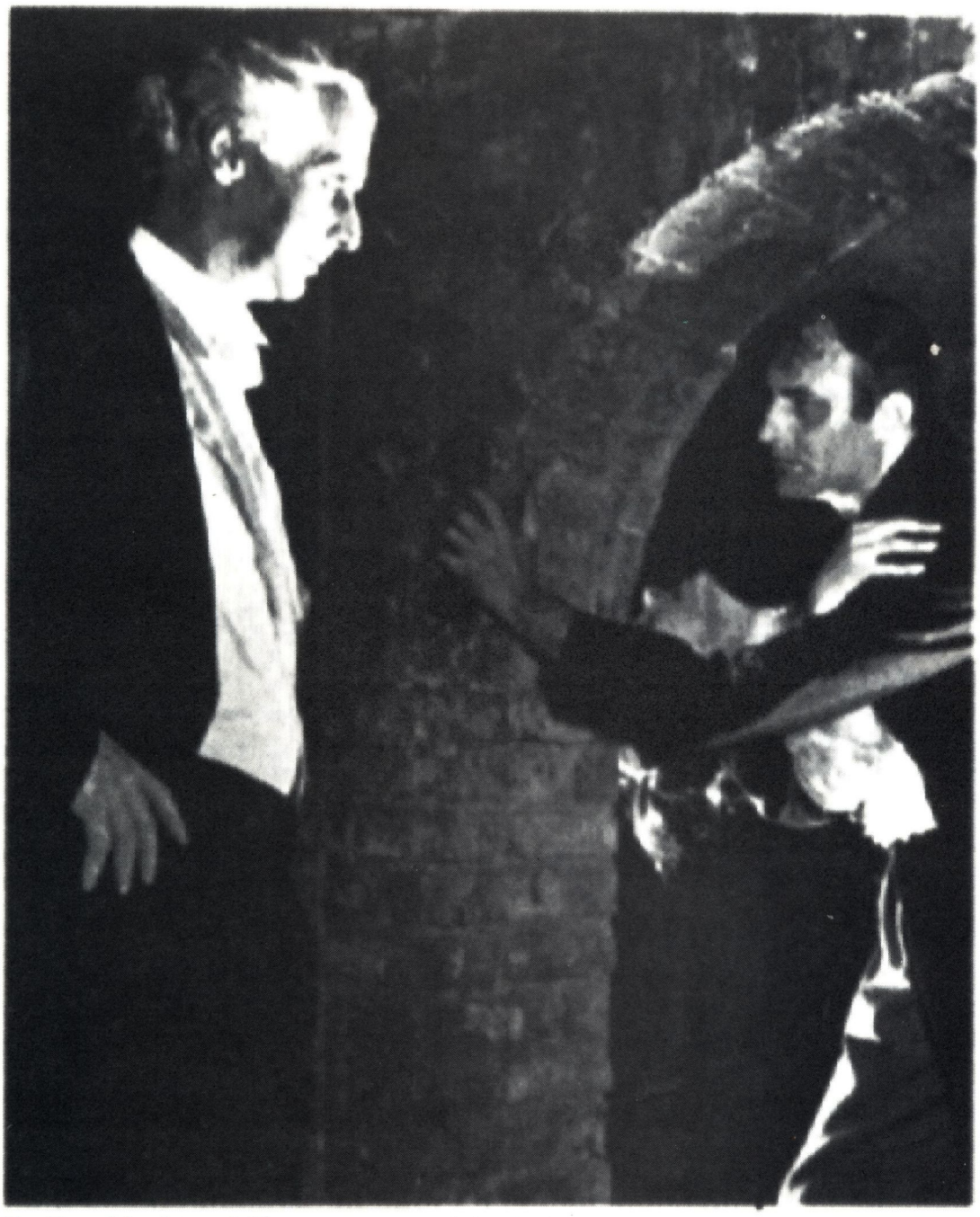
J. P. P.



"Minotauro"-o "El Dictador"-, fotografía de Erwin Blumenfeld, artista de origen alemán pero que desarrolló su trabajo en los Estados Unidos.

DREAMS THAT MONEY CAN BUY
Hans Richter, 1947

De entre todas las figuras que suelen asociarse a la *"vanguardia cinematográfica"*, quizá sea la de Richter (Berlín, 1888-Locarno, 1976) la más sugestiva de todas ellas. Pintor abstracto en sus comienzos, dadaísta berlinés acto seguido y futuro e impenitente merodeador (que no depredador) del núcleo surrealista, Richter practicó el film abstracto, la película dadaísta, la experimentación técnica en el seno de la UFA, el poema urbano, el film parasurrealista, el cine publicitario (uno de sus pioneros y el más calificado de sus tempranos cultivadores), el documental social..., ¡y todo ello siguiendo un periplo que le llevaría de Alemania a Francia, de Francia a Alemania, de Alemania a Suiza, y de allí, huyendo de las dentelladas germanohitlerianas, a Nueva York, cuyo *"Film Institute of City College"* dirige ya en 1941!



Max Ernst, Julien Lévy y Jo Maiseu en una escena de la película.

Desde Nueva York, Richter sigue planteándose hacer cine. Con Fernand Léger intenta rodar una película sobre los escaparates de una calle neoyorkina sede de agencias matrimoniales. También pugna por poner en pie un film erótico a partir del mito del unicornio. También se frustra otro proyecto con Max Ernst y Marcel Duchamp. Una nueva tentativa, saldada asimismo con el fracaso, describía la historia de un maniquí receptivo a besos y caricias que, sensible a tanta reanimación oscular, acaba por derretirse...

Pese a tanto contratiempo, Richter consiguió levantar, a ratos libres, uno de sus proyectos: un film cuyos episodios deberían realizar sus amigos Ernst, Duchamp, Léger, Man Ray y Alexander Calder, pero que, a la postre, dirigiría él mismo en solitario a partir de los guiones que aquellos proporcionaron. La fascinante experiencia contó con la participación de músicos tan significativamente vanguardistas como Edgar Vares, John Cage, Derius Milhaud o Paul Bowles; fue posible gracias a la millonaria coleccionista (de arte moderno) Peggy Guggenheim; se rodó entre 1944 y 1947; y se tituló **Dreams That Money Can Buy**, película que la historiografía catalográfica registra simultáneamente como *"primer largometraje experimental norteamericano"* o *"primer film de vanguardia en colores"*. El pausado camino que le había conducido a **Dreams...** debióle parecer a Richter el único practicable para materializar sus proyectos, de modo y manera que seis años más tarde de conseguía rematar otro largometraje por episodios: **Dadascope**, con trabajos de Duchamp, Ernst, Ives Tanguy, Jean Arp, Jean Cocteau y Nicolas Calás.

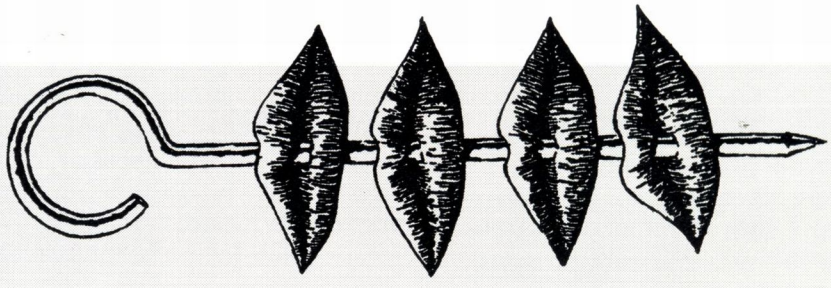
Y en cuanto a los sueños inalcanzables sólo con "pasta", digamos que Ernst fantasea sobre el deseo contrariado; que Richter desarrolla una reflexión psicoanalítica sobre la fugaz identidad del sujeto; que Man Ray cavila, con maneras de noticiario, sobre la relación que se establece entre el cinema y su espectador; que Duchamp retorna socarrón, veinte años más tarde -que no son nada, según aseguraba un tanguista- a su **Anémic Cinéma**, con la impávida y desahogada adición complementaria de una versión animada de **Nu descendant une escalier**, pintura de 1919; mientras que Calder se limita, prudente, a ilustrarse a sí mismo; y Léger renace como cubista fílmico, utilizando los contornos de numerosos maniquíes entre los que se ahoga, como en un curvilíneo laberinto, el propio pintor.

J. P. P.

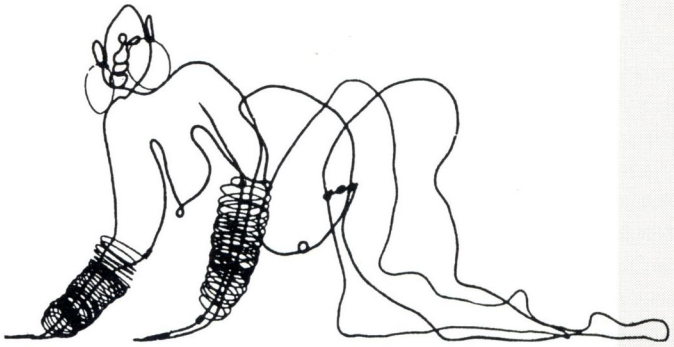
BIBLIOGRAFIA Y FUENTES ICONOGRAFICAS

LIBROS Y ENCICLOPEDIAS

— AA. VV.: *René Magritte*. Fundación Juan March. Madrid, 1989.
— AA. VV.: *The History of the Movies*. McDonalds & Co. Ltd. Londres, 1988
— AA. VV.: *Gran Historia Ilustrada del Cine*, SARPE. Madrid, 1984
— AA. VV.: *Los grandes fotógrafos: Cecil Beaton, Herbert List y Arnold Newman*. Ed. Orbis. Barcelona, 1984
— AA. VV.: *Man Ray*. Taco. Berlín, 1989
— AA. VV.: *El Cine*. Salvat. Barcelona, 1979
— AA. VV.: *Historia del Arte*. Salvat. Barcelona, 1984
— AA. VV.: *Los genios de la pintura: Dalí*. SARPE. Madrid, 1984
— ADES, D: *Dalí*. Folio. Barcelona, 1984
— ALQUIE, F.: *Filosofía del surrealismo*. Barral Edit. Barcelona, 1974
— ARTAUD, A.: *Textos 1923/1946*. Caldén. Buenos Aires, 1976
— ARTAUD, A.: *Cartas a André Breton*. Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs. Barcelona, 1977
— BATAILLE, G.: *La literatura y el mal*. Taurus. Madrid, 1971
— BENJAMIN, W.: *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*, en *"Iluminaciones I"*. Taurus. Madrid, 1980.
— BONET CORREA, A. (Coord.): *El surrealismo*. Cátedra. Madrid, 1983
— BRETON, A.: *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama. Madrid, 1974
— BUÑUEL, L: *Mi último suspiro*. Plaza y Janés. Barcelona, 1982
— CARLO ARGAN, G.: *El arte moderno, tomo II*. Fernando Torres Edit. Valen cia, 1984
— COCTEAU, J.: *Du cinématographe*. Edic. Belfond. París, 1988.
— COCTEAU, J.: *Los niños terribles*. Cátedra. Madrid, 1989
— CREVEL, R.: *Dalí, o el anti-oscurantismo*. Pequeña Biblioteca Calamvs Scriptorivs. Barcelona, 1978
— DALI, S.: *Carta abierta a Salvador Dalí*. Ultramar Edic. Madrid, 1976
— DALI, S.: *Sí*. Ed. Ariel. Barcelona, 1977
— DE MICHELI, M.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1985
— EWING, W. A.: *The Photographic Art of Hoyningen-Huene*. Thames and Hudson. Londres, 1986
— GIMFERRER, P.: *De Chirico*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1988
— GIMENEZ-FRONTIN, J. L.: *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*. Montesinos. Barcelona, 1983
— HUGUET, G.: *La aventura Dadá*. Ediciones Júcar. Madrid, 1973
— JAGUER, E.: *Les mystères de la chambre noire*. Flammarion. París, 1982
— JEANNE, R./FORD, Ch.: *Historia Ilustrada del Cine*. Alianza Editorial. Madrid, 1988
— KYROU, A.: *Le surréalisme au cinéma*. Editions Ramsay.París, 1985
— LLOPIS, J. M.: *Juan Piqueras: el "Delluc" español*. Filmoteca Generalitat Valenciana. Valencia, 1988
— MONTERDE, J. E./RIAMBAU, E./TORREIRO, C.: *Los "Nuevos Cines" europeos: 1955-1970*. Ed. Lerna. Barcelona, 1987
— MOURE, G.: *Marcel Duchamp*. Edic. Polígrafa. Barcelona, 1988
— PICON, G.: *Le surréalisme (1919-1939)*. Editions d'Art Albert Skira. Ginebra, 1983
— ROMAGUERA, J./ALSINA, H,: *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra. Madrid. 1988
— SANCHEZ VIDAL, A: *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*. Ediciones J. C. Madrid, 1984
— SONTAG, S.: *Aproximación a Artaud*. Ed. Lumen. Barcelona, 1976'
— TAYLOR, J. R./LEGUEBE, E.: *Les grands moments du cinéma*. Editions Solar. París, 1989
— TOUZOT, J: *Jean Cocteau*. La Manufacture. Lyon, 1989
— VIRMAUX, A. y O.: *Les surréalistes et le cinéma*. Editions Seghers. París, 1988



BIBLIOGRAFIA Y FUENTES ICONOGRAFICAS



CATALOGOS Y REVISTAS

— *Archivos de la Filmoteca,* nº 2
— *Dirigido por...*, nº 37-54
— *Contracampo*, nº 40-41
— *Etudes Cinematographiques*, nº 38-39-40-41-42
— *Pérgola*, nº 14
— *Quimera*, nº 96
— *Litoral*, nº 174-175-176
— *Liberation*, Octubre-1983
— *Universidad de Guadalajara: Buñuel. Iconografía personal*. F. C. E. México, 1988
— *Cuadernos Semanautor: Georges Franju*. Málaga, 1988
— *Cuadernos Filmoteca Nacional de España*, nº 6-7. 1972-1973

AGRADECIMIENTOS

La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones cinematográficas a celebrar en el Teatro Principal de San Sebastián durante el segundo trimestre de 1990. Han colaborado para la realización de dicho ciclo:

Confederación Española de Cajas de Ahorros (CECA)
Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca
Filmoteca Española
Embajada de Francia en España
Julio Pérez Perucha

GK:
GIPUZKOAKO KUTXA
CAJA DE GUIPUZCOA

BOLETIN DE SUSCRIPCION
NOSFERATU ZINE ALDIZKARIA

Patronato Municipal de Teatros y Festivales
Antzoki eta Jaialdien Udal Patronatua
Reina Regente, s/n. 20003-Donostia. Tf.: (943) 42 55 06

Nombre/Izena .....
Dirección/Helbidea .....
Población/Hiria ..... Teléfono .....

Deseo suscribirme a la revista NOSFERATU por 4 números, a partir del nº...
NOSFERATU aldizkariaren 4 aleentzako harpidetza hartu nahi dut, ondorengo zenbakiaren aurretik. Zbk....

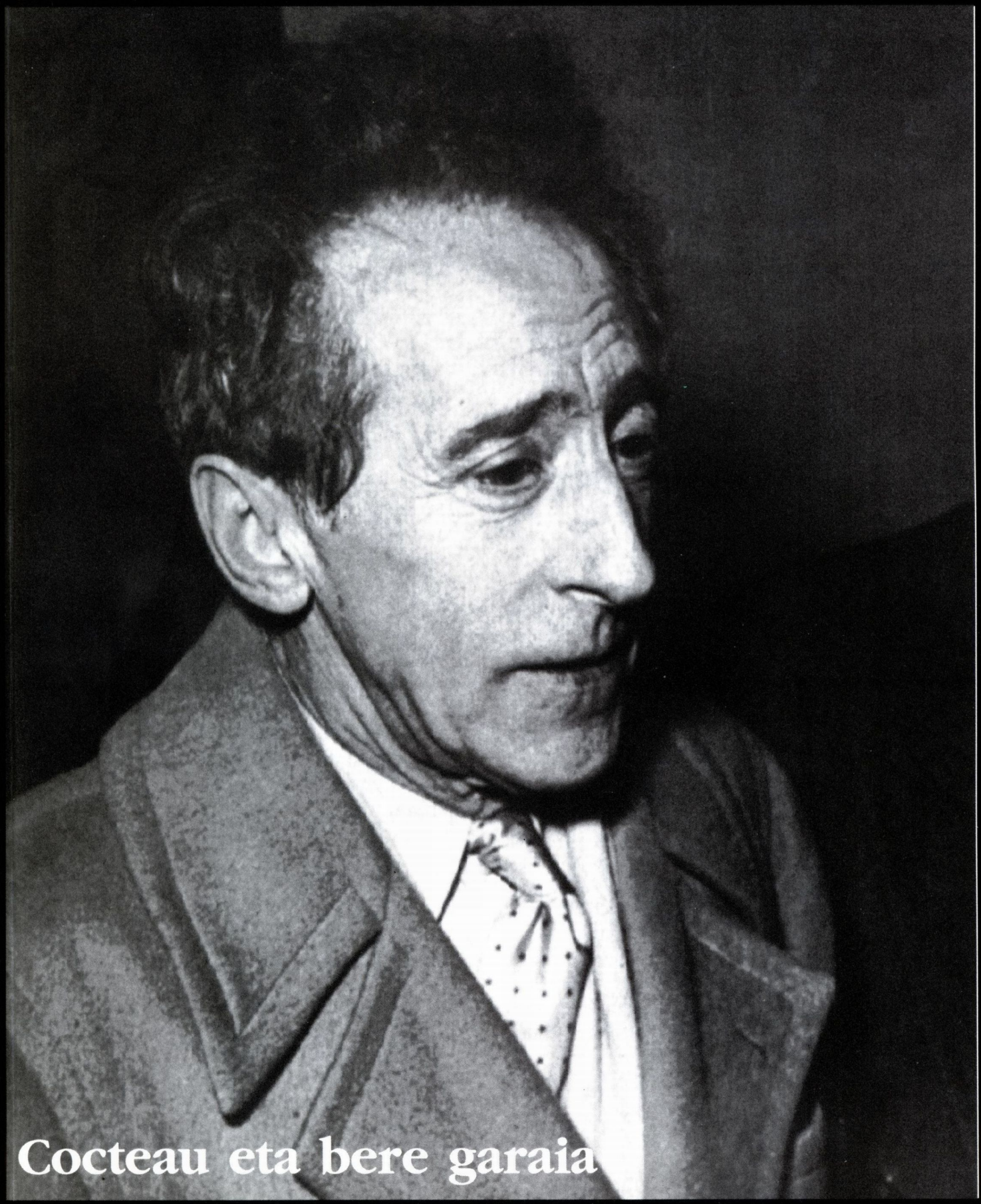
Pago contra reembolso

Precio 4 ejemplares/ 4 aleentzako prezioa: 1.500 ptas.

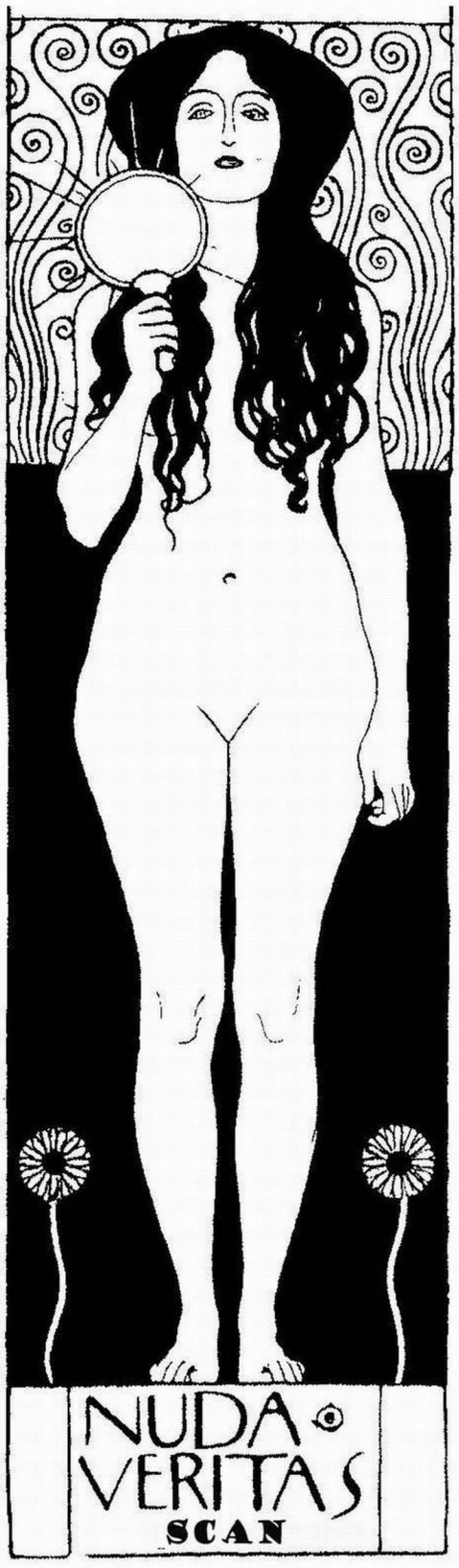
NOSFERATU

Zine aldizkaria

3. Zbk. 1990 Apirila 400 pzt.



Cocteau eta bere garaia


NUDA VERITAS
SCAN